Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/asklepioseinbeit73neug

ASKLEPIOS

EIN BEITRAG ZUR KRITIK RÖMISCHER STATUENKOPIEN

ACHTUNDSIEBZIGSTES

WINCKELMANNSPROGRAMM

DER ARCHAEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

KARL ANTON NEUGEBAUER

MIT 3 TAFELN UND 15 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
1921.

Das Erscheinen dieses 78. Winckelmannsprogrammes, das als Gabe für den 9. Dezember 1920 bestimmt war, hat sich infolge verschiedener Umstände verzögert.

Berlin, Mai 1921.

Der Vorstand der Archäologischen Gesellschaft
zu Berlin.

Die Verwertbarkeit der römischen Kopien für die Geschichte griechischer Plastik erscheint seit einiger Zeit infolge überraschender Beobachtungen, die mehreren zumeist in Süddeutschland wirkenden Gelehrten verdankt werden[1]), in anderem Lichte als vordem. Immer klarer wird es, wie oft und wie weitgehend die Bildhauer der Kaiserzeit klassische Meisterwerke umgebildet haben, statt sie treu zu wiederholen; an vielen Stellen erweist sich scheinbar fester wissenschaftlicher Baugrund plötzlich als unsicher. Die „schwere, aber unumgängliche Arbeit kunstgeschichtlicher Textkritik“ [2]) steckt aber noch in den Anfängen und hat bisher keine ausgebildete Methode erfahren. Viel mühselige Kleinarbeit tut not, um die Arbeitsweisen römischer Kopisten aufzuhellen; es steht aber zu hoffen, daß ihre Ergebnisse dereinst auch die Geschichte selbständiger Idealplastik der Spätzeit klären helfen. In diesem Sinne ist auf den folgenden Blättern die Behandlung eines mannigfach überlieferten statuarischen Asklepiostypus versucht, obgleich er bereits mehrere Besprechungen gefunden hat, von denen einige dem meines Erachtens erreichbaren Endziele nahe kommen. Dankbar bekenne ich, daß meine Arbeit, größtenteils nur auf die Kenntnis von Photographien gegründet, ohne freundliche Auskunft von verschiedenen Seiten nicht zustande gekommen wäre.

1. Asklepios Giustini.

Mariani hat im Bullettino comunale 1914 S. 3ff. eingehender, als Fornari im Fundberichte der Notizie degli scavi, ein bei Fundamentierungsarbeiten auf Piazza Colonna in Rom zutage gekommenes Statuenpaar von Asklepios und Hygieia besprochen, das nach Lancianis scharfsinniger Darlegung wahrscheinlich im 16. Jahrhundert zu dem Kunstbesitz des reichen Prälaten Cosimo Giustini gehört hat[3]). Beide Statuen

[1]) Einige der hervorstechendsten Funde dieser Art: L. Curtius, Text zu Br. Br. 601—604 S. 8, mit Anm. 17—18. Lippold, Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 275 f. Dehn, ebenda XXVII 1912 S. 202 ff. Sieveking u. Buschor, Münch. Jahrb. f. bild. Kunst VII 1912 S. 129 ff. Lippold, Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 95 ff.

[2]) Studniczka, Jahreshefte II 1899 S. 198.

[3]) Fornari, Not. d. scav. 1914 S. 420—421. Lanciani, Bull. com. XLII 1914 S. 13. Über weitere Funde auf Piazza Colonna vergl. Cantarelli, Bull. com. XCIII 1915 S. 57ff. und XLV 1917 S. 220ff.

befinden sich heute im Antiquarium comunale. Auf die Göttin soll hier nicht näher eingegangen werden. Nach Proportionen, Haltung und Gewandstil gibt sie eine Schöpfung etwa vom Ende des vierten Jahrhunderts wieder, wie ihr Herausgeber richtig urteilt. Von den ebendort mitgeteilten Wiederholungen ist allerdings die Statue in Guelma auszuscheiden[4]), hinzu kommen dafür eine unterlebensgroße, falsch ergänzte Statue in Villa Borghese[5]), die Hygieia einer Statuettengruppe im Vatikan, sie mit Rücksicht auf den Gott neben ihr links leicht verändert[6]), und die als Gegenstück zu einem Asklepios in den Faustinathermen zu Milet gefundene Heilgöttin, die, um eine zweite, tiefe Gürtung bereichert, eine neue Stütze für Herkenraths Erklärung dieser Tracht als einer antoninischen Kopistenmode bietet[7]).

Die zu dunkele Autotypie des Asklepios in jener Veröffentlichung übertrifft erheblich unser Lichtdruck (Taf. I) nach neuer, von Herrn Dir. Mariani gütigst übersandter Aufnahme. Gleichwohl macht diese, da etwas mehr von rechts genommen, die Zuhilfenahme der älteren Abbildung nicht überflüssig. Der ohne Plinthe 1,72 m hohen Statue aus parischem Marmor fehlt außer Kopf und Hals vornehmlich der rechte Arm, dessen Bruchstelle neben der Schulter beweist, daß er abwärts gestreckt war. Zwei von Mariani nicht erwähnte Ansätze neben dem rechten Knie und in Mitte des Unterschenkels stammen von der Berührung eines Attributes her, am wahrscheinlichsten, wie vorweggenommen sein mag, von der Windung einer Schlange, die sich um einen unterhalb der rechten Achselhöhle eingestemmten Knotenstock ringelte, und einer Stütze für diesen. Die geringfügigen Verletzungen am Gewande bedürfen keiner Aufzählung.

Der schlanke Gott steht aufgerichtet da. Die Hauptlast trägt der linke Fuß; der rechte ist entlastet, zur Seite gestellt und auswärts gedreht. Beide stecken in festen Sandalen mit umlaufendem Rande. Die linke Ferse verschwindet in einem rechteckigen Blocke, der, breiter als der Fuß, Plinthe mit Gewandsaum verbindet. Dieselbe, von Mariani S. 10 als einzigartig bezeichnete, einfache Form einer Stütze kehrt an dem Asklepiosrest einer Gruppe zu Dijon wieder, deren Hygieia die mit

[4]) Reinach, Rép. d. l. stat. IV, 177 f.

[5]) Arndt v. Amelung, Einzelaufn. 490; Reinach, a. a. O. II, 298, 2.

[6]) Amelung, Vatikankatalog I S. 86 Nr. 151 Taf. 106 (Petersen); Reinach, a. a. O. III, 229, 4.

[7]) Wiegand, Sechster vorl. Ber. über Milet, Abh. Akad. Berlin 1908 Anhang S. 18. Der Asklepios ist jetzt in Konstantinopel: Mendel, Catal. I S. 330 Nr. 124; Holländer, Plastik und Medizin S. 137 Abb. 65, 66. Herkenrath über die tiefe Gürtung zuletzt Milet I, 5, Das Nymphaeum, S. 70, wo die m. E. ebensowenig überzeugenden Einwände von Bulle, Der schöne Mensch² Sp. 686 übersehen sind, wie die letzthin von Lippold, Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 107 vorgebrachten.

unserer Statue zusammengefundene Göttin wiederholt[8]). Bis zur Innenseite von rechter Ferse und rechtem Unterschenkel reicht ein ähnlicher Stützblock an dem Asklepios Polignac Nr. 68 der Berliner Skulpturensammlung[9]).

Die Bekleidung des Heilgottes bildet ein Himation, das, von hinten auf linke Schulter und linken Oberarm gelegt, um den Rücken herumgeführt ist und, unter der rechten Achsel durch den Stab festgehalten, die Vorderseite des Unterkörpers und die Beine bis zu den Fußknöcheln verhüllt. Sein oberes Saumstück ist umgeschlagen und zusammengebauscht; es läßt Brust und Leib bis zur ersten Querinskription frei und liegt auf dem linken Ellenbogen auf. Das Mantelende unter diesem bedeckt den Unterarm und die Hand, die zur Faust geballt den Stoff festzieht und sich in die Hüfte stützt; vom Unterarm fällt ein sich verjüngender Zipfel herab.

Der Mantel liegt unterhalb des Überschlages straff an, so daß die linke Hüfte, der Unterleib und beide Oberschenkel unter ihm erkennbar werden. Auch die linke Hand, das Genital und beide Kniee treten deutlich hervor. Doch mildern solche Betonung der Hauptflächen und Eckpunkte des Körperaufbaues die durch Spannung des Gewandes zwischen rechter Achsel, linker Hüfte und rechtem Spielbein bewirkten und hierdurch in drei Gruppen gegliederten Falten.

Die erste dieser Gruppen strahlt unter dem Überschlag an der rechten Körperseite aus und wiederholt zuoberst seine Richtung in zwei nach rechts divergierenden flachen Erhebungen quer über den Bauch hin. In kürzerem Bogen folgt unter ihnen eine dritte, nicht minder flache. Eine vierte aber ist in höherem Relief bis fast zur Scham herabgeführt, um von dort in annähernd symmetrischem Anstieg sich dem Faltenkamm darüber zu nähern und in seiner nächsten Nachbarschaft zu endigen. Sie wird von einer zarteren Falte unter ihr begleitet, die sich rechts neben dem Genital mit einem von der anderen Seite herkommenden, entsprechenden Begleitfältchen kreuzt. An der Flanke beschließt ein geradliniges, gegabeltes Faltenpaar diese Gruppe (vergl. Marianis Tafel). Die zweite geht von der linken Hüfte aus. Von dort hängen drei Falten herab, deren beiden oberen gemeinsam vor dem Darmbeinstachel beginnen. Zunächst dem kurzen Faltenkamme, der vor der Scham nach links umbiegt, annähernd parallel, streben alle drei nach unten in leichter Krümmung auseinander und überschneiden stark herausmodelliert und scharfkantig den linken Oberschenkel. Die beiden erstgenannten sind gerade bis zur Vorderseite des rechten Oberschenkels, die dritte ist bis zum Knie geführt. Neben den oberen werden

[8]) Espérandieu, Rec. d. bas-rel. d. l. Gaule IV S. 434 Nr. 3586; Reinach, a. a. O. IV, 177, 6.

[9]) Kurze Beschr. d. ant. Skulpt. 1920 S. 17 Nr. 68 mit älterer Literatur.

ähnliche flache Begleitfältchen sichtbar, wie unter der Festonfalte am Unterleibe; das erste von ihnen scheint nach Ausweis eines schmalen Profiles am Umriß des rechten Schenkels ganz zart bis zur Rückseite durchgeführt zu sein. Am Knie aber trifft der von der linken Hüfte herabhängende Faltenkamm auf andere verschieden geformte und verschieden gerichtete. In spitzem Winkel läuft auf ihn der scharfe Gewandgrat zu, der an der Vorderseite des linken Oberschenkels sich löst. Ist er hiernach noch der zweiten Faltengruppe zuzuzählen, so leitet er doch zur dritten über. Denn er stößt, unmittelbar neben dem Knie, hart an eine ebenso scharfkantige Erhebung, welche die Mantelfläche zwischen den Unterschenkeln in gerader Linie bis zu ihrem unteren Saume schräg durchschneidet und die mit ihrem längeren, an der Außenseite des linken Oberschenkels beginnenden, unterhalb des Knies gleichfalls auffallend geradlinigen Gegenüber einen Winkel von etwa 45 Grad bildet. An dessen Scheitel biegt der nach rechts ansteigende Himationsaum leicht nach hinten um. So begrenzt er zusammen mit dem Faltenwinkel an zwei Seiten ein Paar dreieckiger Gewandflächen, deren linke eine breite Steilfalte vom rechten Knie herab, deren rechte ein ähnlich flacher Faltenkamm neben dem linken Unterschenkel abschließt.

Die beschriebene Faltenanordnung steht in bewunderungswürdigem Einklang mit der Haltung des Körpers. Sie entwickelt sich durchaus organisch aus dieser und dient trotz aller Überschneidungen von Leib und Beinen dem Zwecke, den Aufbau der Menschengestalt klären zu helfen. Deshalb schmiegt sich denn auch das Himation der Außenseite des Spielbeins glatt an, und sind desto stärker seine Innenseite und das Standbein durch stark schattende Falten betont. Denn das hierdurch erzielte Übergewicht der linken Seite bekräftigt die verschiedene Funktion beider Gliedmaßen. Mit wie sparsamen Mitteln die charaktervolle Herbheit der Gesamterscheinung erreicht ist, zeigen mehrfach wiederkehrende Faltenmotive, wie außer den erwähnten Begleitfältchen an Scham und rechtem Oberschenkel die einander so ähnlichen Gabelungen von der rechten Seite und der linken Hüfte abwärts und vom rechten Knie aufwärts es sind. Doch ist das Gefält von Schematismus frei und bietet auch Beispiele für die wirkungsvolle Steigerung eines einmal angeschlagenen Motivs. Denn so darf, scheint mir, das Verhältnis des geradlinigen Faltenwinkels am unteren Mantelende zu der Festonfalte am Unterleibe und weiter zu der annähernd symmetrischen Kurve des Überschlages verstanden werden: die Linien werden von unten nach oben weicher und laden immer breiter aus, abschließend mit dem wie ein Riegel wirkenden Überschlage, der rechts über den Hüft-

umriß hinaus bis zum Ellenbogen reicht. Reizvoll werden ferner die Bögen der genannten Festonfalte und der beiden Erhebungen über ihr an dem Zipfel unter dem linken Unterarme im Gegensinne, doch mit stärkeren Unterhöhlungen, wiederholt, und klingt die seitliche Begrenzung dieses Zipfels durch breitere Faltenkämme sowie sein nach rechts ansteigender unterer Saum an die Gestaltung des Himations unterhalb der Kniee an.

Einer eintönigen Wirkung des zusammengeschobenen Mantelüberschlages unter der Brust, dessen bestoßene Faltengrate den günstigen Eindruck ursprünglich scharfer Ausführung beeinträchtigen, beugen zwei sich beiderseits nach außen verbreiternde glatte Flächen an ihm vor. Deren kürzere linke vor der Achsel, deutlicher auf Marianis Tafel, ist ein zweiter Überschlag nach oben; das oberste Saumstück dieses hochgeschobenen Teils hängt sogar unmittelbar unter der Achsel wiederum dreiecksförmig herab. Die Begrenzung der rechten, oben ein Faltenkamm, unten der Saum, erinnert an die bereits erwähnte Vorliebe des Künstlers für sacht divergierende gekrümmte Linien. Diese Fläche knickt unter dem Ellenbogen scharf nach hinten um, wo sie in mehreren voneinander durch hängende Faltenstege abgesetzten Dreiecken zur Rückseite des Armes geführt ist.

In drei verschieden breite Dreiecksflächen ist auch der auf dem linken Oberarm liegende Mantelteil gegliedert. Erlauben diese Flächen noch, obwohl die beiden untersten sich etwas übereinander legen, den Armumriß zu verfolgen, so verdeckt die zusammengeschobene Gewandmasse zwischen Schulter und Überschlag jede Körperform. Rechts durchziehen sie zwei Faltentäler, deren linkes sich nach unten gabelt. Ganz links sieht man, deutlicher in Marianis Abbildung, wie drei Falten kurz, bevor sie auf den Überschlag stoßen, etwas einknicken, eine Wirkung des Druckes dieses schwereren Teiles auf den von ihm verdeckten ersten Überwurf. Trotz Bestoßung der dritten Erhebung von links ist noch kenntlich, daß diese, oben breiter als unten, sich über die schmale Fläche neben ihr herüberlegt und daß sie auf der Schulter eigenwillig sich vorwölbt. Sie ist der Saum eines von links her doppelt umgeschlagenen Randstückes, von ähnlicher Zickzackführung wie der bereits beschriebene unter der rechten Brust. Zur Verdeutlichung darf an die verwandte Anordnung auf der linken Schulter des Kopenhagener Anakreon erinnert werden[10]). Nur sind die Falten am Asklepios weniger bewegt, härter und strenger.

Die nackten Körperteile sind flächig und knapp geformt, heben sich scharf von-

[10]) Winter, Kunstgesch. in Bildern² 251, 4. Mehr Literatur bei Lippold, Griech. Porträtstatuen S. 35 ff.

einander ab und entsprechen ganz dem stilistischen Charakter des Gewandes. Dessen Gefält aber stellte sich unserer Betrachtung als eine so sinnvolle und durchaus klare Anordnung aus einem Gusse dar, daß die Statue Vertrauen als eine von selbständigen Zutaten freie Kopie verdient, zumal die Sorgfalt des nachbildenden Künstlers sich in einer Einzelheit, wie der eingeritzten Saumlinie des Mantels, ausspricht. Die unerfreuliche Stütze hinter dem linken Fuße, lediglich ein technischer Notbehelf, weist ebenso, wie die scharfkantigen Falten es tun, mit Entschiedenheit auf ein Vorbild aus Bronze hin. Zu diesem Schlusse gelangt schon Mariani S. 11.

Ohne überzeugende Begründung hat sich indessen derselbe Gelehrte mit allgemeinen Hinweisen auf Alkamenes über den Stil der Statue geäußert. In dem „knappen Zusammenfassen des Himations um den Körper mit gestreckten Säumen und spärlichen, mehr gespannten als locker hängenden Falten“ ähneln ihr vielmehr schlagend attisch rotfigurige Gefäßmalereien aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, wie sie Studniczka zum Friese des Tempels am Ilissos zusammengestellt hat[11]). Auch für einzelne Motive bieten Vasenbilder dieser Stilstufe nahe Parallelen.

Der bezeichnende Faltenwinkel am unteren Mantelsaum erscheint vorgebildet sogar schon in reifen Werken des strengen Stils, wie an der „Aphrodite“ einer Münchener Hydria[12]). Hinter dem vorgestellten rechten Fuße zeigt ihn etwas spitzer der im Profil nach rechts den Krug schulternde Jüngling einer Amphora ebendort[13]). Noch regelmäßiger, dem Asklepios ähnlicher, aber ist er an gleicher Stelle im Himation des letzten Jünglings eines Komos auf strengschönem Krater im Louvre gezeichnet[14]). Nur hat auch sein Maler, wie die der beiden älteren Gefäße, die Linien nicht ganz bis zum Scheitelpunkt durchgezogen, und dieser liegt etwas höher als der Mantelsaum. Nicht die erstgenannte Eigenschaft, wohl aber die zweite kehrt, und zwar in verstärktem Maße, am Faltenwinkel des bärtigen Mannes auf der Rückseite eines nur noch wenig strengen, etwas flüchtigen Glockenkraters der Berliner Vasensammlung wieder (Abb. 1)[15]). Dasselbe Gewandmotiv erscheint bereits verkümmert und vor den Oberschenkeln wiederholt am Apollon einer von Beazley dem „Niobidenmeister“ zugesprochenen Amphora in London[16]). Durch dieselbe Verdoppelung des Winkels

[11]) Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI 1916 S. 215.

[12]) Gerhard, A. V. 300; Reinach, Rép. d. vas. II, 148, 4.

[13]) Benndorf, Griech. und sizil. Vasenbilder Taf. 9 S. 22.

[14]) Millin-Reinach I Taf. 17 S. 14.

[15]) Furtwängler Nr. 2401; schlecht abgebildet Gerhard, Trinksch. und Gef. Taf. 18, 5. Vgl. auch die „nolanische“ Amphora im Louvre Arch. Jahrb. II 1887 S. 100 (Hauser): Reinach, Rép. d. vas. I, 494, 5.

[16]) Walters, Cat. of vases Brit. Mus. III S. 204 E 274; Beazley, Attic red-figured vases in Amer. Mus. II S. 149 Abb. 89.

und Auflockerung einer Geraden zur S-Linie hat der Vasenmaler Polygnot an den vier Figuren, Mädchen und bärtigen Männern, seiner Amphora daselbst das Durchscheinen des Spielbeines anzudeuten versucht[17]). Am Kronos einer Pelike zu New York sind gar aus den spitzen Winkeln schlaffe Bögen geworden[18]); auch bei strengerem Festhalten an dem Schema kam dies gelegentlich vor[19]). Die unmittelbare Folgezeit

Abb. 1. Attischer Krater. Berlin, Antiquarium.

scheint den Faltenwinkel vermieden zu haben. Als bewußter Klassizismus erklärt sich daher wohl seine Wiederkehr an der hellenistischen Terrakottafigur eines Mädchens in Chiton und Mantel mit Taube auf der Linken, die mir Br. Schröder in dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe nachwies; besonders altertümlich wirkt die Steilfalte vor dem Spielbein, die sich nicht einmal in den angeführten

[17]) Walters, a. a. O. III S. 209 E 284; Hoppin, A handbook of attic redfigured vases II S. 376 Nr. 2 mit Abb.

[18]) Le Musée III 1906 S. 57 Abb. 5.

[19]) Comptes-Rendus 1873 S. 73; Reinach, Rép. d. vas. I, 57, 7.

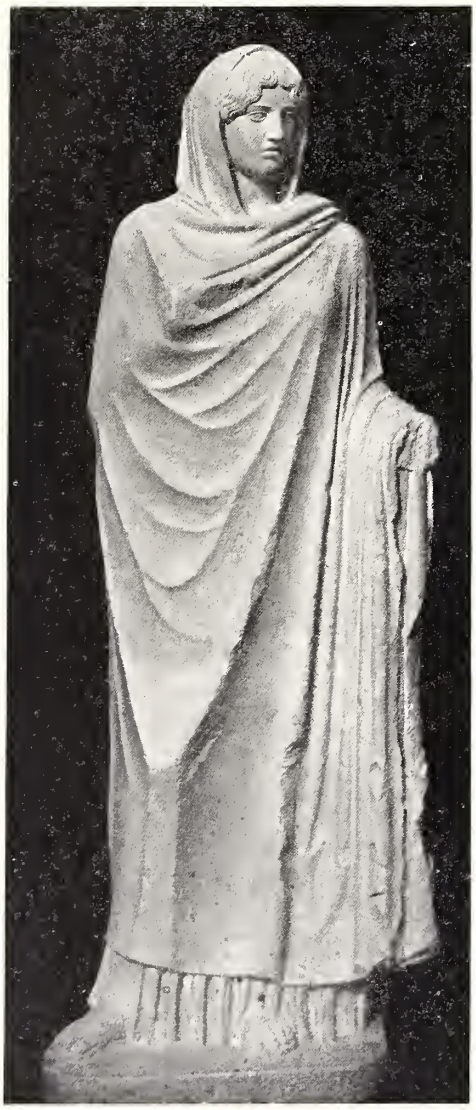


Abb. 2. Statue einer Göttin. Berlin, Altes Museum. (Wiederherstellung.)

Vasenbildern findet[20]). Wohl erst römisch ist eine Frauenstatue zu Chalkis mit ausgesprochener Verkümmerung des alten Motivs[21]).

Mehr noch als an den Gestalten der Amphora Polygnots erinnert ferner an zwei Figuren des Kraters zu Berlin die Faltenausstrahlung von der Hüftgegend und ein Haken vor dem Leibe an den Asklepios Giustini. Dessen nach oben offene Faltenbögen am Unterleibe begegnen mir aber besonders ähnlich an dem Reitlehrer eines strengschönen Kraters im Wiener Hofmuseum[22]); hier überschneiden sich auch zwei Faltenkämme.

Als eine Hauptquelle des schlichten Zeitstiles, für den solche Vasenmalereien zeugen, hat Studniczka a. a. O. die peloponnesische Kunst bezeichnet, mit Berufung auf die von Amelung wiederhergestellte verhüllte Göttin in Berlin (Abb. 2)[23]). An

[20]) Inv. 1896, 20. Wie Frl. Dr. Kusel brieflich mitteilt, ist die 0,276 m hohe Figur völlig intakt erhalten. Sie stammt aus dem Besitze von Dr. A. Margaritis in Würzburg. Farbreste: Augen blau, nackte Teile fleischfarben, Chiton blau, Mantel hellrot. Der Typus fehlt bei Winter; zwei der Hamburger Museumsleitung verdankte Aufnahmen im Berliner Antiquarium.

[21]) Collignon, Les statues funéraires S. 288 Abb. 180.

[22]) Wien, Hofmuseum Inv. IV 786, Saal VIII Schrank VIII Nr. 514. Laborde, Vases Lamberg I, Taf. 19 S. 24; Reinach, Rép. d. vas. II, 179, 4. Herr Direktor Bankó bestätigt brieflich meinen Verdacht, der Zeichner Labordes habe den strengen Stil des Originales nicht treu festgehalten. Reliefkonturen fehlen; Innenzeichnung mit verdünntem Firnis spärlich. — Die Analogie zu dem dreieckigen Umknicken des Überschlages am linken Ellenbogen, die der linke Paidotribe einer Schale zu Bologna bietet (Gerhard, A. V. 292; Reinach, a. a. O. II, 144, 4; Furtwängler u. Reichh. I S. 284; Pellegrini, Mus. civ. di Bologna, Cat. d. vas. ant. S. 38 Nr. 272), ist scheinbar, denn sie beruht auf moderner Ergänzung, wie Herr Dir. Ducati gütigst mitteilt.

[23]) Die Abbildung wiederholt aus Kekule von Stradonitz, Die griech. Skulptur² S. 143. Die Literatur

manche Einzelformen dieses Meisterwerkes erinnert nun aber kaum eine erhaltene Statue mehr als unser Asklepios; man vergleiche die flache, breite Steilfalte vom rechten Knie herab und die langen, scharfen Grate darüber[24]). Indessen scheint mir das Verschwinden fast jeglicher Körperform unter den breiten Mantelflächen der Göttin und die Hervorhebung lediglich einiger Eckpunkte ihres Aufbaues nicht nur einen Unterschied der Tracht zu bedeuten gegenüber der klaren Sichtbarmachung der Gestalt des Heilgottes unter dem fester gestrafften Mantel. Denn von gleicher Gesinnung wie Amelungs Verhüllte zeugt noch trotz straffer umgeschlungenen Himations eine überlebensgroße Frauenstatue von der Peirene zu Korinth[25]); deren geringere, jedoch vollständigere Wiederholung im Conservatorenpalaste aber ist von Mariani auf einen peloponnesischen Meister zurückgeführt worden[26]). Mit Recht. — findet sich doch der Typus vorgebildet an einer korinthischen Spiegelstütze des Britischen Museums, welche die Formen des Spielbeins so knapp wie nur möglich hervortreten läßt[27]). Ihr Gegenstück in echt attisch-ionischem Streben, beide unteren Extremitäten auch im Mantel zu klarem Ausdrucke zu bringen, bildet die Frau hinter dem ausziehenden Krieger im Bilde der unsignierten Euthymidesamphora zu Würzburg[28]). Denn die Mantelfiguren auf den Außenseiten der nur wenig jüngeren weißgrundigen Heraschale zu München verdanken das peloponnesisch anmutende Verschwinden ihrer Körper unter den Gewändern wohl nur der flüchtigen, alle Formen stark vereinfachenden Zeichnung; gegen sie sticht das sorgfältige Innenbild trotz oberflächlicher Ähnlichkeit mit der Berliner Göttin denn auch deutlich ab[29].) Und die oben angeführten strengschönen, wie etwas jüngeren Vasenbilder (S. 8 ff.) verleugnen erst recht nicht den Gegensatz zu peloponnesischem Dominieren des Gewandes über die von ihm bedeckten Körperformen[30]). Bald darauf beginnt man ja denn auch, die Umrisse der Gliedmaßen von Falten in freiem Linienschwunge begleiten zu lassen, so an den Musen eines Schalen-

vereinigt in der Kurzen Beschreib. 1920 S. 99 Nr. 1518. Jan Six, Jahrb. d. Inst. XXX 1915 S. 89, P. Gardner, J. H. St. XXXIV 1918 S. 20 ff., und Schrader, Städel-Jahrbuch I 1921 S. 41 f., verbinden aufs neue die Statue mit dem Namen des Kalamis; vgl. dagegen schon Studniczka, Kalamis S. 18 mit Anm. 13a.

[24]) Die Statuettenreplik in Venedig, Einzelaufn. 2538—2539, hat breitere, rundliche Faltenkämme. Über derartige Umbildungen unten S. 32.

[25]) Amer. Journ. 2. Ser. VI 1902 S. 430 Taf. 15 (Tucker); Reinach, Rép. d. l. stat. III, 192, 10.

[26]) Bull. com. XXXII 1904 S. 299 ff. (Mariani). Unbestimmter urteilen Amelung in Helbigs Führer[3] I S. 516 Nr. 912 und Arndt, Text zu den Einzelaufn. 2485—2487.

[27]) Walters, Cat. of bronzes Brit. Mus. S. 24 Nr. 243 Taf. 4; Photo Mansell 2204.

[28]) Furtw. Reichh. Hauser II Taf. 103 S. 222.

[29]) Ebenda II Taf. 65 S. 24.

[30]) Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI 1916 S. 224

deckels zu London, von denen vier zum Vergleiche mit der gleichgewandeten, stilistisch so verschiedenen Kolossalstatue in Korinth auffordern[31]).

Wie diese Statue, so scheint mir auch die mit ihr zusammengefundene Frau, die über dem Chiton eine gegürtete Diplax trägt, in dem gekennzeichneten Sinne den Stil der verhüllten Göttin weiterzuführen[32]). Denn Petersens durch die seltene Tracht hervorgerufener Verdacht, der noch in einer Replik des Giardino della Pigna erhaltene Typus sei eine Schöpfung späterer, archaisierender Kunst[33]), wird durch Vasenbilder widerlegt, besser noch als durch die von Hauser hierzu angeführte Athene auf der Nausikaapyxis zu Boston[34]) durch eine Maenade auf strengschönem Gefäße zu Bologna[35]).

Sticht von diesen Marmorkopien in dem Verhältnisse des Körpers zum Gewande der Asklepios Giustini deutlich ab und bleibt sein oben dargelegter enger Anschluß an Kunstwerke Athens bestehen, so erklären sich die ihn trotzdem mit der Amelungschen Verhüllten verbindenden Züge vielleicht durch die mehrfache Wiederkehr ihres Typus in attischer Vasenmalerei[36]). Der Statue noch verwandter als die bereits von anderen verglichene „Deianeira“ eines Pariser Kraters[37]) ist nämlich die Zuschauende in dem strengschönen Bilde eines Frauengemaches[38]) oder vor allem die nach rechts gewandte Maenade einer etwas jüngeren Pelike zu München[39]). Diese nicht nur mit gleicher Tracht erklärbaren Übereinstimmungen zeugen aber davon, daß der durch das Meisterwerk des unbekannten Peloponnesiers am Großartigsten gestaltete Typus den attischen Handwerkern geläufig gewesen ist. Da liegt die Vermutung nicht weit, die Bronzestatue selber habe die Kunst Athens befruchtet, vielleicht gar ebendort gestanden. Die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsorte des Asklepios bliebe allerdings hiervon unberührt. Sie darf erst nach Prüfung seiner Weiterbildungen angeschnitten werden.

---

[31]) Walters, Cat. of vas. Brit. Mus. III S. 381 E 805; Elite cér. II Taf. 86a; Furtw. Reichh. II S. 39.

[32]) Amer. Journ. a. a. O. S. 34 Taf. 16; Reinach, Rép. d. l. stat. III, 281, 1?.

[33]) Petersen bei Amelung, Vatikankatalog I S. 825 Nr. 28 Taf. 91.

[34]) Hauser, Jahreshefte VIII 1905 S. 19 Taf. 1.

[35]) Zannoni, Scavi della Certosa di Bologna Taf. 33,2 S. 99.

[36]) Petersen, Vom alten Rom[4] S. 148.

[37]) Reinach, Rép. d. vas. I, 393, 4; Studniczka, Kalamis S. 19 Anm. 13a.

[38]) Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 33, hier im linken Profil; vgl. dazu Röm. Mitt. XV 1900 Taf. 4.

[39]) Zuletzt besprochen Furtw. Reichh. Hauser II S. 257 Abb. 19.

2. Die Statue in den Uffizien und ihr Kopftypus.

An die Spitze der mehrfach, aber ungesichtet zusammengestellten Reihe nächst verwandter Darstellungen[40]) tritt nach Schönheit der Ausführung und Güte der Erhaltung die Statue der Uffizien zu Florenz Nr. 204 (Taf. II, 2 nach Photo Alinari 1221). Dütschke gibt ihre Größe mit 1,95 m, der Verfasser der Reale Galleria di Firenze mit 1,965 m an[41]). Nach dem Erstgenannten besteht sie aus griechischem Marmor. Wie Amelung festgestellt hat, sind ergänzt der größte Teil der Basis, der Vorderteil des rechten Fußes, der Stab mit der Schlange bis auf sein unterstes Ende, der rechte Arm, die Nase, ein Stück der Oberstirn und der Haare über dem rechten Auge, sowie Kleinigkeiten[42]). Der letzte Ausdruck schließt erhebliche Ergänzungen am Gewande aus.

Mit seinem ungebrochenen Kopfe kehrt das stattliche Götterbild noch mehr, als die Statue Giustini. Dennoch gebührte dieser vor ihm Erwähnung. Denn der Asklepios der Uffizien zeigt trotz weitgehender Übereinstimmung mit der römischen Statue, der auch die nur etwas vereinfachten Sandalen entsprechen, das Gefält des Mantels mehrfach abgeändert. Vor allem dient der neben dem linken Fuße stehende, schmucklose Omphalos einem wesentlich breiteren Zipfel als Stütze. Wohl findet sich der oben nach innen umgeschlagene senkrechte Mantelsaum des Asklepios Giustini wieder. Doch kommt an dem Florentiner Gott in der von fast gleichem Standpunkte aus genommenen Aufnahme neben dem vorderen Saume noch mit breiter Falte der Saum des den Rücken bedeckenden Mantelteiles zum Vorschein, der tiefer herabhängend den Omphalos berührt. Wie dieses Attribut an der erstbesprochenen Statue fehlt, so hängt an ihr der hintere Mantelzipfel auch nur ein wenig tiefer herab, als der vordere. Wenn wir ferner (S. 6) einen sich nach unten verbreiternden flachen Faltenkamm, der von dem Saume durch eine Hohlkehle getrennt ist, als eine der Steilfalte des Spielbeines entsprechende Einrahmung des Mantelstückes zwischen beiden empfanden, so ist er an dem Asklepios in Florenz rundlich vorgewölbt, seine Wirkung aber abgeschwächt durch eine nur wenig flachere, gleichfalls breiter werdende Falte links daneben, welche die untere Hälfte des vom Oberschenkel schräg nach

[40]) Kjellberg, Asklepios II S. 36 f, Anm. 2; Mariani (oben S. 3) S. 11 Anm. 3.

[41]) Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III S. 112 Nr. 107. Reale galleria di Firenze Ser. IV, I S. 73 Taf. 4. Die sehr ungenaue Abbildung ist von Clarac IV 547, 1154 wiederholt worden; danach Reinach, Rép. d. l. stat. I, 288, 3. Photographisch Kjellberg, a. a. O. Taf. 2; Ruesch, Guida del Mus. Naz. di Napoli S. 66 Abb. 23; Holländer, Plastik und Medizin S. 64 Abb. 17.

[42]) Amelung, Führer d. d. Antiken zu Florenz S. 67 Nr. 94.

links herab gezogenen Grates nahezu parallel begleitet. An dem Zipfel unter dem linken Arme tritt die Mittelfläche leicht hervor, von flacheren, rundlichen Falten umgeben; an ihrer Stelle zeigt Asklepios Giustini einen vorspringenden, nahezu symmetrischen, kantigen Rahmen (S. 7), der eine klarere Durchführung der Mittelfalten umschließt. An beiden Stellen erweist sich die strenge Tektonik des Gefältes mithin an der Statue der Uffizien gelockert zugunsten reicherer, gefälligerer Anordnung.

Dasselbe gilt ferner auch von dem auf den linken Oberarm und die Schulter geworfenen Mantelstücke (S. 7). Die Abweichung, daß die Schulter neben dem Halse ein Stück weiter entblößt ist, als am Asklepios Giustini, sei vorerst vermerkt. Erst die Florentiner Statue aber zeigt deutlich den Rand links umgeschlagen, zweifach bis einschließlich der rechts von dem doppeltgeschwungenen Saume befindlichen, durch kurze Einschnitte belebten Fläche, darüber dreifach; oben fällt ein schmales Saumstück wie am Asklepios Giustini nochmals nach links herüber. Die einfachen beiden Faltenkämme dieser Wiederholung rechts daneben sind stärker durchgearbeitet, der linke ist oben wiederum geteilt. Ähnlich gegabelt ist unten der mittlere der drei lebhafter nach links umknickenden Grate des Überschlages. Dieselbe Formel für zusammengeschobene Falten findet sich, um nur ein Original zu nennen, schon über der Gürtung der „trauernden Athene“ [43]), dem Florentiner Asklepios noch ähnlicher an gleicher Stelle der die Diplax tragenden Göttin zu Korinth, deren Gegenstück mit ihren fast rechtwinklig umbiegenden Faltenkämmen unter der rechten Achsel ebenso stark an jenen erinnert [44]). Hiernach darf die Statue der Uffizien an dieser Stelle vielleicht als getreuere Bewahrerin der ursprünglichen Anordnung gelten.

Andererseits entbehrt sie auch Feinheiten des Asklepios von Piazza Colonna. Denn an diesem ruft, wie gezeigt wurde (S. 6f.), die Wiederkehr des Motivs auseinander strebender gebogener Faltenkämme sowohl in der zweiten Gruppe vor den Schenkeln, wie in dem breiten Überschlage am Leibe, eine strenge Einfachheit der Linienführung hervor. Der Florentiner Heilgott zeigt sie verständnislos aufgegeben, besonders ungünstig an der linken Hüfte, wo die drei Falten nebeneinander herlaufen.

Die verglichenen Statuen weichen daher nicht unwesentlich von einander ab. Der Asklepios in Rom wirkt nicht nur strenger, sondern auch einheitlicher, als der Florentiner. Dieser hat etwas breiteren Körperbau und weichere Einzelformen. Da nun auch er, wie schon die gleichfalls eingeritzte Mantelnaht zeigt, sehr sorgfältig gearbeitet ist, könnte der Unterschied beider Werke den Verdacht erwecken, der Verfertiger

[43]) Dickins, Cat. of Acrop. Mus. S. 258 Nr. 695; Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 273.
[44]) Oben Anm. 25 und 32.

des Asklepios Giustini habe ein gemeinsames Vorbild durchweg willkürlich vereinfacht wiedergegeben. Daß indessen das Götterbild in den Uffizien wirklich fremde Züge eingemischt zeigt, bestätigt sein Kopf, den Abb. 3 in einer Vergrößerung der auch Taf. II, 2 zugrnnde liegenden Photographie wiedergibt.

Die Ergänzungen des würdevollen Hauptes (S. 13) stören nicht seinen Gesamteindruck. In ernstem Nachsinnen wendet sich der steil aufgerichtete Kopf leicht zur rechten Seite. Der Mnnd ist wie sprechend geöffnet. Der Blick der großen Augen geht ins Weite, kaum aber nach oben, wie die Bestoßung der Oberlider, — vor Abb. 3 dazu noch die Belichtung der Augendeckel von unten — vortäuschen könnte. Das Antlitz bietet mit der kräftig vorgewölbten Unterstirn, den harmonisch geschwungenen Brauenbögen, den von breiten Unterlidern abgesetzten, ruhigen Wangenflächen und dem besonders am rechten Umriß kenntlichen starken Untergesicht den Eindruck von Klarheit und Kraft, von Milde nnd Hoheit.

Das diese Züge einrahmende Gelock wird von einer Wulstbinde gekrönt. Unter ihr quellen die dünn gearbeiteten Büschel in lebendiger Fülle hervor. Über der rechten Stirnhälfte sind sie entsprechend der links neben der Mitte erhaltenen, emporstrebenden und nach außen umbiegenden Strähne ergänzt. Hinter den Schläfen fallen die Ohren verdeckende Locken mit spiralförmig eingerollten Enden herab. Sie alle sind mit großem, virtnosem Können durch Unterschneidung von einander abgeteilt; Abhängigkeit von einem Bronzevorbild wird auch hier dentlich (S. 8). Eine wesentlich zusammengehaltenere Masse stellt den Bart dar. Hart zeichnet sich der Rand des Schnurrbartes von der nnverdeckten Oberlippe ab. Er fällt beiderseits in dreifacher Biegung herab, in oberer Hälfte durch kurze Quersträhnen gebildet, deren letzte etwa in Höhe der Mnndwinkel scharf nach innen gebogen ist; am Beginn der letzten Biegung spitzt sich ein Löckchen nach außen zu. Der von der Unterlippe durch einen glatten Streifen getrennte Vollbart setzt mit einer Reihe kurzer, einwärts gebogener Strähnen an. Er verschmälert sich von den Wangen an mit locker symmetrischer Anordnung der mehrfach doppelt oder dreifach gebogenen Locken; die Spitzen der beiden längsten von ihnen unten in der Mitte treten hakenförmig auseinander.

Von diesem Typus hat Lippold kürzlich als erster fünf Wiederholungen zusammengestellt[45]), deren bekannteste der Kopf der Berliner Skulpturensammlung Nr. 158 ist. Die Übereinstimmungen möglichst zu verdentlichen, zeigt Abb. 4 ihn in aufge-

[45]) Lippold, Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 100.

richteterer Haltung, als sie ihr der Ergänzer des Hermenstückes irrtümlich gegeben hat[46]). Stirn-, Schläfen- und Wangenumrisse, Augen und Mundformen, sowie der Bart gleichen sich an beiden Werken, ebenso die Masse, wo immer die Photographien des Florentiner eine Nachprüfung erlauben.

Von den wenigen Ausbesserungen stört in Vorderansicht nur die Nase. Das Profil dagegen läßt außer zwei modern angestückten Lockenenden deutlich einen zu kurzen Umriß des abgeflachten Scheitels und des Hinterkopfes erkennen. Furtwängler hat ihn kaum ausreichend mit Marmormangel entschuldigt. Die dem bedeutenden, wenn auch leicht geputzten Antlitze so widersprechenden, besonders auf der rechten Seite jämmerlich schematischen Haarsträhnen, die möglicherweise Gerhards Urteil: „Ein schöner Kopf von etwas trockener Ausführung" mitbestimmt haben[47]), zeugen vielmehr von Überarbeitung. Ob dieser eine einst vorhandene Wulstbinde zum Opfer gefallen sei, wage ich nicht zu entscheiden. Jetzt hält das Haar ein schmales Band zusammen, dessen Verschnürung hinten drei schräg nach rechts eingeschnittene Kerben andeuten. Links etwas breiter und dicker werdend, erscheint es rechts abgeflacht und unsicher begrenzt; der Marmor sieht hier heller aus als hinten, und sowohl die enganliegenden radialen Strähnen über dem Haarbande, wie die steif in flachem Winkel hervortretenden Stirnlocken sind äußerst oberflächlich gegliedert. Das von Furtwängler veröffentlichte linke Profil zeigt deutlich, wie die Locken fast unorganisch in einigem Abstande von dem Haarbande plötzlich ansteigen.

Vielleicht ist auch die üppige Umrahmung von Stirn und Schläfen nicht vor Überarbeitung bewahrt geblieben, da in ihr einige Locken der Florentiner Statue fehlen, andere anders verlaufen. Doch könnte sie allein keinesfalls die kurzen, bronzemäßig dünnen Haarbüschel der Statue zu massigeren und längeren, viel unruhiger und großartiger wirkenden Strähnen verändert haben. Diese sind vielmehr späterer Formgebung angenähert; die in sich längsgerillten, festen, kräftig voneinander abgesetzten Locken des Vollbartes und der Haare an der linken Schläfe erinnern zum Beispiel an den sogenannten Apollonios von Tyana im Capitolinischen Museum[48]). Trotz so starker Unterschiede klingt indessen das gemeinsame Vorbild in Einzelheiten noch durch. So in dem nach rechts aufstrebenden Löckchen der Stirnmitte, dessen an der Statue ergänztes Gegenüber der Berliner Kopf überliefert, oder in der Haar-

[46]) Kurze Beschreibung 1920 S. 21 Nr. 158, wo bereits auf die Überarbeitung hingewiesen ist; Furtwängler, Meisterwerke S. 365 Taf. 21; Amelung im Text zu Einzelaufn. 306.

[47]) Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 68 Nr. 72.

[48]) Stuart Jones, Cat. Cap. Mus. S. 251 Nr. 79 Taf. 59; Arndt, Porträts 951, 952; Lippold, Röm. Mitt. XXXIII, 1918 S. 11.

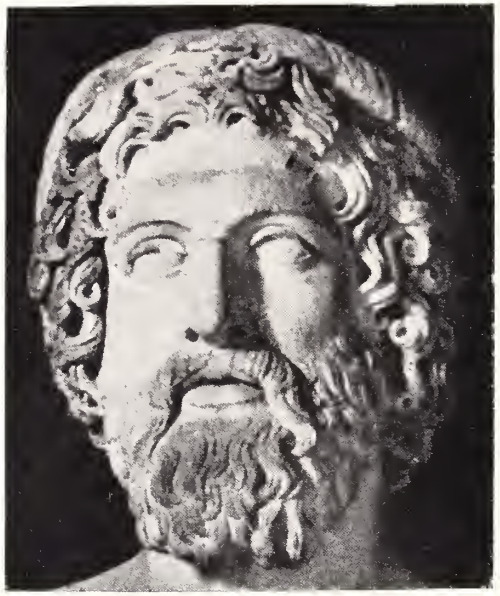


Abb. 3. Florenz, Uffizien.

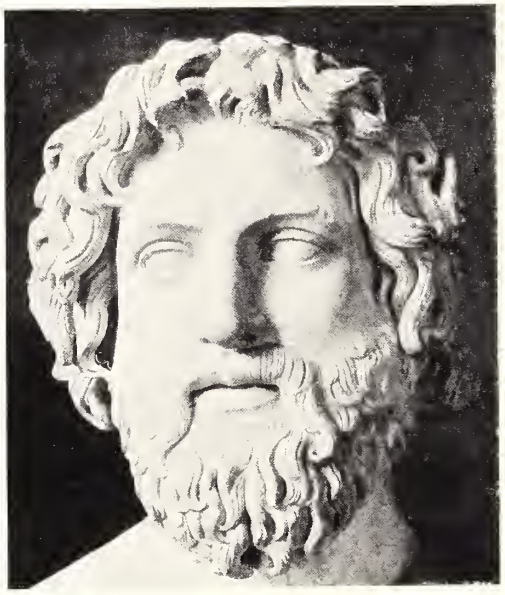


Abb. 4. Berlin, Altes Museum.

Abb. 5. Florenz, Palazzo Riccardi.

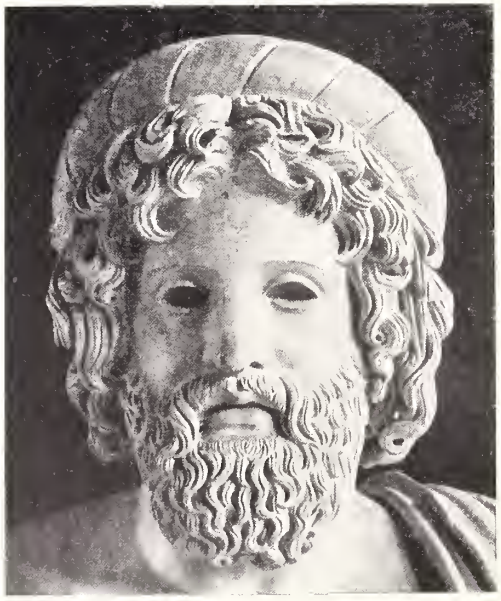


Abb. 6. Venedig, Dogenpalast.

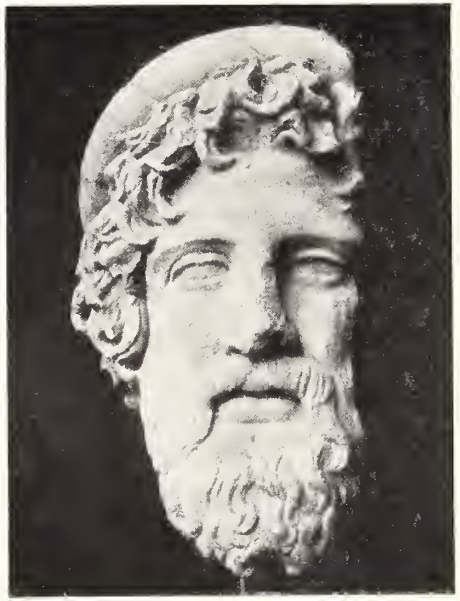


Abb. 7. München, Glyptothek.

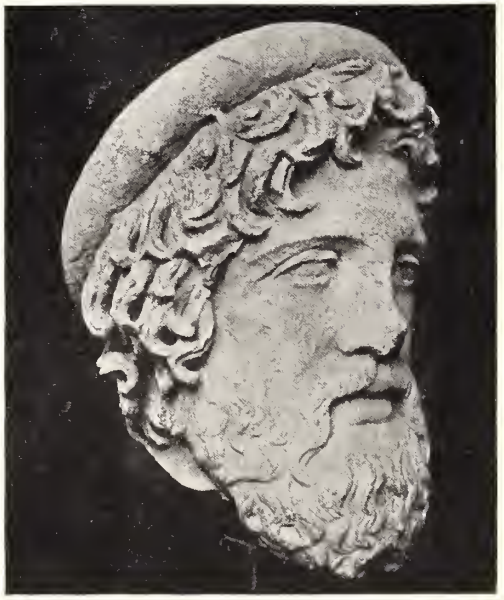


Abb. 8. München, Glyptothek.

Wiederholungen eines Asklepioskopfes.

spirale neben jenem, in den Uffizien auch zum Teil unterschnitten und daher nur noch an einem Stützenrest verfolgbar, der allerdings von einem etwas größeren Bogen zeugt. Als leichte Umbildungen strengerer Formen im Sinne eines späteren, auf mehr Flächenbewegung bedachten Geschmackes erweisen sich Andeutungen schräger Falten unter den Augen und von den Nasenflügeln abwärts, die dem blühend frischen Antlitze des Florentiner Gottes gegenüber als Alterszüge wirken.

Auf die Entstehungszeit dieser Kopie weist eine technische Einzelheit in der Haarbehandlung hin. Zwischen der das rechte Ohr bedeckenden Locke und ihrer Nachbarin darunter hat der Bildhauer einen dünnen unterhöhlten Verbindungssteg stehen lassen. Und von einem zweiten, der sich indessen von der Haarmasse nicht löst, ist im Vollbarte, 9 cm senkrecht unter dem rechten Mundwinkel, ein deutlicher Rest erhalten.

Solche Stege, auf welche die hellenistische Kunst, wie es scheint, völlig verzichtet, finden sich häufig bereits in Ornamenten der ersten Kaiserzeit, wie an den Säulenbasen vom Concordiatempel[49]), zwischen Früchten oder Blatträndern an den Festons des Cafarellisarkophags[50]), oder in den Ranken und den die Zinnen bekrönenden Voluten des Grabmales der Carfinia[51]). Ihr spärliches Auftreten im Haar verbindet den Berliner Asklepioskopf dagegen mit traianisch-hadrianischen Skulpturen. Denn die Hartwigschen Reliefbruchstücke mit dem mutmaßlichen Quirinustempel, an deren jugendlichem Kopfe ein solcher Steg vorkommt, mit Amelung flavischer Zeit zuzuweisen, hindern sowohl der Bart des vor der Tempelmitte amtierenden geistlichen Würdenträgers als auch die kaum vorantoninischen Bohrgänge im Haare des Jünglings[52]).

Als frühestes mir bekanntes Beispiel nenne ich den Londoner Barbarenkopf vom Traiansforum mit — nach Ausweis des Bruckmannschen Lichtdruckes — einem Stege in den Locken neben der rechten Wange[53]). Das schöne Bildnis eines Unbärtigen im Vatikan, wegen der Büstenform derselben Zeit angehörig, hat einen

[49]) Kurze Beschreibung 1920 S. 74 Nr. 1013; unterhöhlte wie anhaftende Stege mehrfach im Blattwerk beider Tori. Von der Basis im Capitolin. Mus. zeigt Photo Anderson 11 554 wenigstens im oberen Torus einen Steg.

[50]) Kurze Beschr. 1920 S. 63 Nr. 843a; Altmann, Architektur der Sarkophage S. 66 Abb. 25; Amtl. Berichte XL 1918 Sp. 1 ff. (Huelsen).

[51]) Kurze Beschr. 1920 S. 73 Nr. 992; Studniczka, Tropaeum Traiani S. 50 Abb. 20.

[52]) Hartwig, Röm. Mitt. XIX 1904 S. 25 Taf. III, 7; Michon, Mon. Piot XVII 1909 S. 250; Helbig, Führer[3] II S. 178 ff. Nr. 1418; Koerte, Göttinger Bronzen S. 33.

[53]) A. H. Smith, Cat. of sculpt. Brit. Mus. III S. 116 Nr. 1770; Br. Br. 55. An dem Abguß in Berlin, Friederichs-Wolters 1567, ist die Stelle verschmiert.

solchen vor dem rechten Ohr[54]). Auch auf Photographien von Reliefs des Bogens zu Benevent glaube ich derartige Verbindungsstege wahrzunehmen[55]). Von Bildwerken hadrianischer Zeit beschränkt sich noch die Kolossalstatue des vergöttlichten Antinoos in der vatikanischen Rotunde, nach Andersons Aufnahme des Kopfes, auf einen Steg im stark unterhöhlten Haare an der rechten Schläfe[56]). Der schöne Antisthenes aus der Tiburtiner Villa des Kaisers zeigt ihn in den veröffentlichten Ansichten auch nur einmal, aber als Verbindung der Locke neben der linken Schläfe mit der Wange, hier also deutlich zur Sicherung der Unterschneidungen[57]). Zwischen einzelnen Haarsträhnen aber begegnet, unter Funden derselben Herkunft, der Steg mehrmals am Kolossalkopfe eines Wassergottes im Museo Chiaramonti[58]), noch öfter an dem strengen Herakleskopfe im Britischen Museum[59]). Auch am Relief des Conservatorenpalastes mit Empfang eines Kaisers, doch wohl Hadrians, durch Roma sind im Lockenhaar des „Populus“ mehrere Stege vor Abbildungen bereits zu erkennen[60]). Porträts von Mitgliedern des Antoninenhauses zeigen dann eine weitere Zunahme des seltsamen, wohl nur mit der Vorliebe für auffallende, raffinierte Marmortechnik erklärbaren Brauches[61]), der bis zu Septimius Severus und Caracalla hin geübt worden ist[62]).

[54]) Amelung, Vatikankatalog I S. 685 Nr. 561 Taf. 73; Helbig, Führer³ I S. 61 Nr. 102; Arndt, Porträts 871, 872.

[55]) 1. v. Domaszewski, Jahreshefte II 1899 S. 191 Nr. 14; E. Strong, Roman sculpture Taf. 66, 1; Reinach, Rép. d. rel. I, 66, 4; deutlich, nach Alinari 11 496, an dem Flachreliefkopf eines Liktors, Profil n. l., oberhalb der Locke über dem Ohre hart am Bruch. — 2. v. Domaszewski S. 189 Nr. 10; Reinach I, 61, 2; Br. Br. 397, 2; hiernach am Kopfe des Mars pater zwischen linkem Halsrand und der langen Locke daneben. — 3. v. Domaszewski S. 177 Nr. 2; Reinach I, 64, 2; nach einer Photographie im Besitze des Archäologischen Instituts der Universität Leipzig am Profilkopfe des Liktors ganz rechts zweimal im Haar über dem linken Ohr.

[56]) Helbig, Führer³ I S. 191 Nr. 289; Hekler, Bildniskunst 255; Photo Anderson 1308; Friederichs-Wolters 1660.

[57]) Helbig a. a. O. I S. 253 Nr. 395; Arndt, Porträts 443, 444; Hekler, Bildniskunst 30a.

[58]) Amelung, Vatikankatalog I S. 475 Nr. 244 Taf. 49. Deutlich je ein Steg rechts und links im Bart, einer seitlich vom rechten äußeren Augenwinkel.

[59]) A. H. Smith, Cat. of sculpt. III S. 94 Nr. 1734; Br. Br. 568 mit Text von Arndt. Stege im Bart unter der rechten Wange und im Haupthaar über beiden Ohren.

[60]) Helbig a. a. O. I S. 506 Nr. 894; Br. Br. 268a; Photo Anderson 1728.

[61]) Kolossalkopf der älteren Faustina, Rom, Vatikan. Helbig, a. a. O. I S. 192 Nr. 290. Die Stege in der Aufnahme des linken Profils Alinari 6574 sehr zahlreich. — Lucius Verus: a) Büste im Brit. Mus. A. H. Smith, Cat. of sculpt. III S. 164 Nr. 1911; Photo Mansell 1182. b) Kolossalkopf im Louvre. Hekler, Bildniskunst 269a; Photo Alinari 22 642. c) Kolossalbüste mit Ährenkranz und Schleier im Louvre. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 2 S. 209 Nr. 32; Photo Alinari 22 643. d) Kopf in Berlin. Kurze Beschr. 1920 S. 34 Nr. 378. — Marc Aurel: a) Büste in Rom, Vatikan. Amelung II S. 483 Nr. 285 Taf. 63; Photo Alinari 6598. b) Büste in Rom, Capitolin. Mus. Stuart Jones, Cat. S. 198 Nr. 38 Taf. 51, 52; Photo Anderson 1598. — Kopf des Commodus in London, Brit. Mus. Smith, Cat. III S. 164 Nr. 1913 Taf. 17; Photo Mansell 857; Friederichs-Wolters 1672.

[62]) Septimius Severus: a) Büste in Rom Capitolin. Mus. Jones, Cat. S. 203 Nr. 51 Taf. 47; Bernoulli,

Etwas jünger als der nach dieser Übersicht traianische oder frühhadrianische Asklepioskopf in Berlin scheint der Rest einer statuarischen Wiederholung des Typus, der als Büste zurechtgeschnittene Statuenoberteil aus Sammlung Grimani im Dogenpalaste zu Venedig[63]). Nach dem Münchener Gipsabguß, den Herr Dr. Wagner freundlichst gemessen hat, übertrifft der Kopf (Abb. 6) den Berliner Nr. 158 ein wenig an Größe[64]); ob deshalb die einstige Statue höher war, als der Florentiner Asklepios, läßt sich aber mangels genauer Maße von diesem einstweilen nicht sagen.

Ergänzt sind nur, außer der Nasenspitze und Kleinigkeiten im Haar, das Gewand auf der linken Seite und unter der rechten Brust. Im übrigen zwar geputzt, aber bis auf den Verlust der einst eingesetzten Augen unbeschädigt, ermöglicht das Bruchstück volle Würdigung seiner sorgsamen Arbeit. Diese kennzeichnen bereits die unter der rechten Achsel erhaltene, in der Ergänzung fortgeführte Angabe der Mantelsaumnaht durch Ritzlinie, die auch die Statue der Uffizien zeigt (S. 14), sowie das über diese hinausgehende Umreißen der Brustwarzen. Auch die der Feinheit des ziselierten Bronzevorbildes nacheifernde Durchbildung des Haupthaares kommt dem Heilgotte in Florenz nahe. Doch sind die Strähnen massiger als an diesem und umgeben das Gesicht in vollerem Kranze, den eine dicke, nach rechts, statt nach links gewickelte Wulstbinde krönt. Die Einzelanordnung des Haares stimmt dagegen mit der in Florenz bis auf einige Locken neben den Wangen überein und scheint hierdurch ihren Wert als den einer im wesentlichen zuverlässigen Überlieferung zu erweisen.

Trotzdem weicht der venezianische Kopf im Gesamteindruck erheblich von dem beider zuvor besprochener Wiederholungen ab. Denn an ihm erstarrt jede

Röm. Ikonogr. II,3 S. 22 Nr. 1 Taf. 10. b) Kopf in Berlin. Kurze Beschr. 1920 S. 34 Nr. 382. c) Kolossalkopf aus Markuna im Louvre. Bernoulli II,3 S. 26 Nr. 56 Abb. 2. — Jugendlicher Caracalla: a) Kopf auf fremder Büste, Neapel, Mus. Naz. Hekler 272, vgl. S. 324; Photo Alinari 11 037. b) Büste mit Wehrgehenk und Paludamentum in Rom, Thermenmus. Helbig, Führer[3] II S. 182 Nr. 1425; Photo Anderson 2478; Photo Alinari 27 338. — Jugendlicher Idealkopf aus den Caracallathermen, Rom, Thermenmus. Savignoni, Röm. Mitt. XVI 1901 S. 380 ff. Nr. 2 Taf. 15; Helbig[3] II S. 125 Nr. 1337; Photo Alinari 27 338. — Kopf des Marsyas, ebendaher, Berlin. Kurze Beschr. 1920 S. 23 Nr. 206 mit älterer Literatur; m. E. zu früh ins zweite Jahrhundert gesetzt.

[63]) Arndt und Lippold in den Einzelaufn. 2624—2626, woher unsere Abb. wiederholt ist. Die ältere Literatur bei Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V S. 132 Nr. 341.

[64])	Venedig	Berlin
Haargrenze—Mundspalte	0,149	0,144
Mundspalte—Ende des Bartes	0,112	0,108
Abstand der äußeren Augenwinkel	0,109	0,104

Form zu einer wahren Maskenhaftigkeit. Der übermäßig scharfkantigen, dabei eintönig parallelen Begrenzung des Nasenrückens und der ebenfalls scharfkantigen, aber temperamentlos flachen Wölbung des Brauenbogens entspricht die glatte und harte Bildung der Gesichtsflächen ohne feineres Eingehen auf die einzelnen Formen. Wohl wölbt sich die Unterstirn vor und hebt sich das Jochbein ab. Aber die Frische und Kraft im Aufbaue des Götterantlitzes zu Florenz dämpft an dem Venezianer Kopfe eine quasi altertümelnde Vereinfachung, unter der die treue Wiedergabe des Vorbildes zu kurz kommt. So springen die in Abb. 3 und 4 breiten Unterlider in kurzem, scharfem Knick vor und umgeben zusammen mit den lastenden, breiten Oberlidern die Augenhöhlen wie starre Bleehmäntel[65]). An Stelle des ebendort weich und abwechselungsreich geformten Bartansatzes an der linken Wange sind fünf hart gegliederte Löckchen gleichmäßig nach vorn geschwungen. Die Dreiteilung des Schnurrbartes (S. 15) ist zerstört, in Höhe der Mundwinkel durch tiefe Längsrillen, die seine Breite steigern, darunter durch das unklare Aufgehen seines letzten Teiles im Vollbarte, dessen Masse durch plastischere Hervorhebung der einzelnen Strähnen aufgelockert ist. Alles in allem führt der Kopf unsere Vorstellung dem Originale am ehesten in der gut erhaltenen und glaubwürdigen Anordnung des allerdings zu voll gebildeten Haupthaares näher.

Für den Stil fühlte sich Conze, der zu Zweifel an der Echtheit des Werkes neigte, an das Antinoosrelief Albani erinnert[66]). Der Hinweis auf hadrianische Zeit trifft zu. Nächstverwandt mutet ja vor allem, trotz noch feinerer Ausführung, der Antinoos von Mondragone an, dessen „drahtartige Formen am Haar von unerträglicher Nüchternheit und Härte“, dessen Gesichtszüge mit gleichem Recht „leer und glatt“ gescholten worden sind[67]). Nur wenig gemildert spricht sich derselbe Stil auch in der Kolossalstatue Braschi des Bithyniers aus[68]). Was diese Werke miteinander verbindet, ist das Streben nach Bronzewirkung in Stein auf Kosten wirklichkeitsnaher Wiedergabe des lebendigen Organismus. Bekanntlich hat dieselbe Tendenz auch die Gestaltung des Kentaurenpaares des Aristeas und Papias aus der Hadrians-

[65]) Die vorspringenden Oberlider dürfen zugleich als abgekürzte Wiedergabe der Wimpern gelten; vgl. P. Gardner, J. H. St. XIX 1899 S. 4.

[66]) Conze, Arch. Zeit. XXX 1872 S. 89 Nr. 277. Antinoosrelief Albani: Helbig, Führer³ II S. 424f. Nr. 1872; Hekler, Bildniskunst 256.

[67]) Bulle, Der schöne Mensch² Sp. 492 Taf. 224; E. Strong, Roman sculpture Taf. 77; Friederichs-Wolters 1662; Photo Alinari 22535, 22536. Vgl. auch den durch Überarbeitung und Ergänzung entstellten Kopf in Berlin Nr. 365, Beschr. d. ant. Skulpt. S. 148.

[68]) Oben Anm. 56.

villa beeinflußt; sogar eine Einzelheit des Asklepios, wie die gleichförmige Rillung des aufstrebenden Stirnhaares, findet an ihnen nahe Analogie[69]). Und zu den datierten Beispielen gesellt sich endlich meines Erachtens auch der Apollonkopf Pourtalès, dessen verhärteter Formvortrag sich am besten durch Vergleich mit der weichen Wiederholung Giustiniani offenbart[70]). In der grundlegenden Behandlung seines stilistischen Problems scheinen mir Sieveking und Buschor nur die späte Replik aus den Caracallathermen überschätzt zu haben. Denn diese hat weder die Schrägstellung der Augenbrauen noch die Wellenlinie der Mundspalte, Züge, die durch ein hellenistisches Terrakottaköpfchen beglaubigt werden[71]).

Ob dieser hadrianische Stil zutreffend als Klassizismus im Sinne bewußter Nachahmung einer strengen Formgebung bezeichnet wäre, kann fraglich erscheinen[72]). Lieber möchte ich ihn als anderen Ausdruck derselben Gesinnung auffassen, der die beginnenden Raffinements der Haarbehandlung durch Einfügen der Verbindungsstege entstammen (S. 18f.). Beide, einander nur scheinbar entgegengesetzten Darstellungsweisen haben ja in der Folgezeit noch eine Weiterentwickelung erfahren, wenn anders der überlebensgroße Asklepioskopf im Thermenmuseum, wie in den Caracallathermen gefunden, so auch für diese erst gearbeitet worden ist[73]). Er bildet die in der Statuette aus Argos[74]), ja sogar noch in ihrer Wiederholung des Antiquarium comunale[75]) lebendig wirkenden Züge durch Schematisierung der organischen Formen und Verzicht auf ihre stoffliche Charakterisierung zu einem an wappenartige Ornamentik gemahnenden Gebilde um, gewiß nicht im Sinne des um Naturbeherrschung ringenden fünften Jahrhunderts, eher in unbewußter Geistesverwandtschaft mit der preziösen Virtuosität des reifen Archaismus. Ähnlich aber, wie er sich zu dem Venezianer Kopfe des Heilgottes verhält, so verhält sich der Berliner Marsyaskopf aus den Caracallathermen[76]) zu dem bärtigen Kentauren der Künstler von Aphrodi-

[69]) Jones, Cat. Capitol. Mus. S. 277 ff. Nr. 2, 4, Taf. 64; Helbig³ I S. 482 ff. Nr. 861, 862; Photo Anderson 1653, 1654.

[70]) Smith, Cat. Brit. Mus. III S. 15 f. Nr. 1547; Sieveking und Buschor (oben Anm. 1) S. 131 ff. Kopf Giustiniani: Rizzo, Bull. com. XXXII 1904 S. 59 Abb. 14.

[71]) S. Reinach, Esquisses archéol. Taf. 8 rechts unten; vgl. Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb II S. 49.

[72]) Furtwängler, Meisterwerke S. 21 vermutete, der Künstler des Antinoos von Mondragone habe den Kopf der Athena Lemnia zum Vorbilde genommen.

[73]) Helbig³ II S. 126 ff. Nr. 1340 mit älterer Literatur. Abgebildet auch Springer-Michaelis¹⁰ S. 421 Abb. 793.

[74]) Amelung, Röm. Mitt. XVIII 1903 S. 2 Abb. 1.

[75]) Savignoni, Röm. Mitt. XVI 1901 S. 376 Abb. 2.

[76]) Oben Anm. 62 am Schluß.

sias: die Entfernung von der Wirklichkeitsform zugunsten einer möglichst raffinierten Materialwirkung hat zugenommen[77]).

Zeitlich zwischen diesen letztgenannten Werken scheint mir ein kürzlich aus deutschem Kunsthandel von der Münchener Glyptothek erworbenes Kopffragment zu stehen, das dank der gütigen Erlaubnis von Herrn Geheimrat Wolters hier zuerst abgebildet werden darf (Abb. 7 u. 8)[78]). Derselbe Gelehrte gab mir brieflich als Material einen sehr kleinkristallinischen, etwas glasigen Marmor an, in dem amorphe Masse nicht kenntlich sei. Carrarischer Marmor scheint es danach nicht zu sein. Die Photographien zeigen den Kopf an vielen Stellen von Mörtel, offenbar den Resten ehemaliger Vermauerung, bedeckt. Zu dem durch die Abbildungen verdeutlichten Erhaltungszustande kann dank Mitteilungen von C. Weickert hinzugefügt werden, daß der Bruch neben der linken Wange schräg nach rechts hinten verläuft, so daß von dem Oberkopfe innerhalb der Wulstbinde etwa zwei Fünftel noch vorhanden ist. Vom Halse ist ein rund 3 cm hohes Stück rechts unter dem Haare erhalten, an dem die Schwellung des Kopfnickers, als schwache Erhebung fühlbar, die einstige Drehung nach rechts bezeugt. Die zusammen mit denen des venezianischen Kopfes genommenen Masse (S. 20) erweisen den Münchener noch etwas kleiner als den zu Berlin[79]).

Wie der Maßstab, so hat auch manche Einzelform eine Veränderung erfahren. Zwar stimmt der Bart mit dem des Florentiner Asklepios weitgehend überein, wenn auch der Schnurrbart die Oberlippe weniger frei läßt als an diesem. Auch die Dünne der Locken unter der Binde erinnert an den Gott in den Uffizien. Indessen weicht die Anordnung des Haares oberhalb des aufstrebenden Lockenpaares über der Stirnmitte von sämtlichen betrachteten Wiederholungen ab. Und statt der längeren Strähnen, die an der Büste zu Venedig oberhalb des rechten Ohres herabfallen, zeigt der Münchener die Beibehaltung des kurzen Gelockes wie über der Stirn, verrät aber durch die häufige Wiederkehr nach vorn offener Haken die Verlegenheit

[77]) Die Bohrgänge im Haar antoninischer Plastik hat Furtwängler, Samml. Somzée S. 47, überzeugend mit Nachahmung eines Tonmodells, wie es dem Bronzeguß zugrunde liegt, erklärt, doch steigern die Marmorbildhauer die Form. Die von Poulsen, Ikonographische Miscellen (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Hist.-Filol. Meddelelser IV, 1, Kopenhagen 1921) S. 87 behauptete Abhängigkeit der hadrianischen und antoninischen Marmortechnik von der Glyptik wird durch die ebendort angeführten älteren Gemmen jedesfalls nicht erwiesen.

[78]) Erwähnt a. Anm. 63 a. O.

[79]) Haargrenze - Mundspalte 0,140
Mundspalte—Ende des Bartes 0,106
Abstand der äußeren Augenwinkel 0,103.
Vgl. dazu Anm. 64.

des Künstlers, die Vorlage schöpferisch umzubilden. Vor allem aber verlaufen die Brauenbögen flacher und sind die Lidspalten der Augen schmäler, wodurch ein Ausdruck von Sanftheit an die Stelle kraftvoller Hoheit tritt. Dies, wie die weiche Begrenzung von Unterlidern und Unterlippe, nähert die Formgebung der von Asklepiosdarstellungen des vierten Jahrhunderts, für die das Weihrelief aus Thyrea als Beispiel genüge[80]). Nach alledem darf der Kopf nicht als treue Nachbildung des verlorenen Originales gelten.

Die Arbeit läßt sich meines Erachtens wiederum durch die Behandlung des Haupthaares annähernd datieren. Während dieses innerhalb der Wulstbinde und am Hinterkopf, nach Weickerts brieflicher Beschreibung, ohne Bohrung nur ganz summarisch und flüchtig angegeben ist, heben sich vorn und an den Seiten die Locken deutlich von einander ab. Öfter werden sie durch Bohrgänge getrennt, derart, daß an Kreuzungsstellen die überschnittene Locke von der Bohrung an steil und unvermittelt zur vollen Relieferhebung ansteigt. Mehrfach aber befinden sich zwischen den Locken auch etwas breitere, vom Haar unbedeckte Flächen, so daß fast der Anschein beginnender Kahlheit erweckt wird.

Schon im vierten Jahrhundert v. Chr. wurden zwar gelegentlich Haarsträhnen durch Bohrgänge umrändert, wie an der rechten Seite des Eubuleuskopfes zu Athen[81]), in Haupthaar und Bart des Epichares auf attischem Grabrelief ebendort[82]) oder in der Mähne der Berliner Löwenstatue, hier besonders derb[83]). Danach braucht auch der zarte und weiche Satyr von Lamia nicht wegen einiger die Haarmassen zerteilender Bohrungen als Kopie zu gelten[84]); gleicht doch zudem die stumpfwinkelige Furche unter seinem linken Ohre genau den entsprechenden beiderseits an dem ebenso original wirkenden Zeusköpfchen aus Melos in Berlin[85]). An der pergamenischen

[80]) Svoronos, Ath. Nat. Mus. S. 351 Taf. 35, 4; Stais, Marbres et bronzes S. 239 Nr. 1402.

[81]) Stais, a. a. O. S. 325 Nr. 181 mit älterer Literatur, von der hier nur Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Taf. 10 links zu S. 257 ff. (Philios) als besonders lehrreich genannt sei. Die Charakterisierung des Haares durch v. Salis, Die Kunst der Griechen S. 186, trifft danach nicht ganz zu.

[82]) Conze, Grabrel. II Taf. 136, 700 S. 148; Arndt, Einzelaufnahmen 679, 680 mit richtiger Datierung in das vierte Jahrhundert; anders Stais, Marbres et bronzes S. 119 Nr. 736. Zur Bohrung zuletzt Poulsen a. Anm. 77 a. O. S. 90.

[83]) Zuletzt Kurze Beschr. 1920 S. 89 Nr. 1452 Taf. 47.

[84]) So urteilte Arndt bei Besprechung des Kopfes, Einzelaufn. 641, 642. Stais, a. a. O. S. 76 f. Nr. 239 hält ihn für hellenistisch. Vgl. Bulle, Der schöne Mensch² Sp. 146 zu Taf. 78.

[85]) Beschr. d. ant. Skulpt. S. 530 Nr. 294 a; Kekule von Stradonitz, Die griech. Skulptur² S. 282 f. mit Abb.

Gigantomachie sind die umrändernden Bohrungen zwar häufig, aber fast nur an Stellen vorhanden, die in beabsichtigter Ansicht der Reliefplatten verborgen blieben[86]).

Für leere Stellen im Haar kann ich, an der Hand von Abbildungen, unter vorrömischen Bildwerken nur ein Beispiel nennen, den Jüngling aus Eretria, der nach seiner Basisform dem zweiten bis ersten Jahrhundert angehören dürfte[87]). Zahlreichere und ähnlichere Belege aber bietet die Kaiserzeit.

Einzelne Haarlücken finden sich, bei weicherem Ansatz der einzelnen Büschel, an dem Bildnis eines Unbärtigen aus Phleius, das wegen seiner ungebrochenen Schulterbüste in traianisch-hadrianischer Zeit geschaffen sein muß[88]). Sie ähneln denen an der meist, aber fälschlich, Hadrian genannten Porträtbüste vom athenischen Olympieion, die kaum noch der Regierungszeit dieses Kaisers angehört[89]). Doch zeigen hier einzelne Locken bereits eine unorganische Isolierung durch umrändernde Bohrgänge. Ebenso gebildet ist anscheinend das Haar des bärtigen Konsuls und des „Leibgardenoffiziers" im Relief des Conservatorenpalastes mit dem eine Ansprache haltenden Hadrian[90]). In der Antoninenzeit aber häufen sich derartige Formen an ein und demselben Werke, wie das Relief einer kleinasiatischen Provinz vom Podium des Hadriantempels zu Rom[90a]), mehr noch ein jugendlicher Bildniskopf in Athen[91]) oder der überlebensgroße Kopf Marc Aurels ebenda bezeugt[92]). An beide Porträts schließen sich eng einige der ephesischen Reliefs an, die den Sieg des Kaisers Marcus

[86]) Mähne am Löwen der Rhea, oben, von unten nicht zu sehen, Altert. von Pergamon III,2 Taf. 1 S. 16; Löwe der Kybele, Mähne am rechten Ohr, Taf. 2 S. 19; Gegner des Helios, Haare hinter dem linken Ohr, Taf. 4 S. 24; Gegner des Aither, unter dem linken Oberarm des Gottes, Taf. 6 S. 32; Uranos, beiderseits vom Haarreif, Taf. 6 S. 34; Otos hat vertieften linken Gesichtsumriß, wodurch der Haaransatz durchkreuzt wird, Taf. 8 S. 43; Porphyrion, Fell um linken Arm, an wenigen Stellen, Taf. 11 S. 52; Alkyoneus, nur ganz hinten an der linken Seite, Taf. 12 S. 55; Gigant vor Parthenos, an der rechten, abgekehrten Seite, Taf. 16 S. 69; Gegner der Erinnyen, ähnlich, Taf. 18 S. 76.

[87]) Lippold, Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 275 f. Abb. 6. Die Datierung des Werkes gab Bulle, Text zu Br. Br. 519 S. 2—3.

[88]) Athen Nat. Mus. Nr. 420; Stais, Marbres et bronzes S. 92. Photo Ath. Inst. Athen, N. M. 124, wozu im Katalog von M. Bieber I S. 111 der Fundort angegeben wird.

[89]) Hekler, Bildniskunst 258a, nach Photo Alinari 24201; Stais, Marbres et bronzes S. 91 Nr. 249 mit Abb.; im Profil nach rechts Photo Inst. Athen, N. M. 122. Gegen die Deutung, die noch Graindor, B. C. H. XXXIX 1915 S. 410 Anm. 2 vertritt, und für etwas späteren Ansatz zuletzt Studniczka im Text zu Arndt, Porträts Taf. 1001 S. 3.

[90]) Helbig, Führer[3] I S. 509 f. Nr. 897; Br. Br. 405, 1.

[90a]) Die ältere Literatur bei Ruesch, Guida del Mus. Naz. di Napoli S. 252 Nr. 1045; den Kopf hat Paribeni im Boll. d'arte X 1916 S. 69 Abb. 4 groß abgebildet.

[91]) Kavvadias, Glypta S. 252 Nr. 369; Photo Inst. Athen, N. M. 141.

[92]) Kavvadias, a. a. O. S. 295 Nr. 572; Photo Inst. Athen, N. M. 588. Die Anm. 88, 89, 91, 92 genannten Institutsaufnahmen befinden sich im Arch. Sem. der Universität Berlin.

über die Parther verherrlichen[93]). Unter den letztgenannten Skulpturen nun steht ganz besonders dem Porträtkopfe Marc Aurels in der Haarbehandlung der Münchener Asklepioskopf so nahe, daß seine Entstehung während der Regierungszeit dieses Kaisers vermutet werden darf.

Weniger läßt sich von den beiden letzten Wiederholungen sagen, die Lippold anführt. An einem Kopf auf moderner Büste im Palazzo Riccardi zu Florenz (Abb. 5) ist die Nase ergänzt, das Haar vielfach bestoßen[94]). Der Kopf hat auf der Oberstirn eine Sorgenfalte, die im Verein mit deutlicher Durchfurchung der Wangen die Andeutungen von Alterszügen an dem Berliner Kopfe noch vermehrt (S. 18). Mit diesem teilt er den Mangel an einer Wulstbinde, stimmt dagegen in der Anordnung der Locken über Stirn und Schläfen mehr mit den Wiederholungen in den Uffizien und Venedig überein. Wie am letztgenannten Kopfe sind auch hier die Unterlider sehr verschmälert. Die Dicke der einzelnen Haarbüschel scheint etwa die Mitte zwischen denen an dem Venezianer und Münchener Kopfe zu halten.

Die Abbildung erlaubt keine genaue Zeitbestimmung der Arbeit, doch ist im Haupthaare die Anwendung des Bohrers mehrfach kenntlich. Danach vermutlich nicht vor der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. entstanden, erweist sich der Kopf durch den angestellten Vergleich mit besser datierbaren Wiederholungen als eine durch mehrfache Zwischenglieder vom Urbilde getrennte, dieses in manchen Einzelheiten abändernde Nachbildung.

Eine Replik dürfte schließlich, trotz Amelungs Zweifeln, auch der von Furtwängler zuerst hierfür in Anspruch genommene Kopf aus parischem Marmor sein, der mit Schnitt auf einer Asklepiosstatue von anderem Typus in St. Petersburg aufsitzt[95]). Zwar sind nach Kieseritzky Nase, oberer Teil der Stirn und die Haare an der linken Seite ergänzt[96]). Indessen stimmen der Gesichtsumriß, die Biegung des Schnurrbartes und der Ansatz des Vollbartes am Kinn in der veröffentlichten Photographie deutlich mit den betrachteten Köpfen überein. In dem Verzicht auf eine Wulstbinde, dem weichen, vollen Haar an der rechten Seite und in der

---

[93]) v. Schneider, Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im Unteren Belvedere 1905 Nr. 10 S. 11, Photo Bosnjak 405, und Nr. 6 S. 7 f., Bosnjak 401; aber auch Nr. 13 S. 14, Bosnjak 408, und Nr. 5 S. 6 f., Bosnjak 400. — Zur Datierung Heberdey, Jahreshefte VII 1904 Beiblatt Sp. 157 ff.

[94]) (Arndt und) Amelung, Einzelaufn. 306, wonach hier Abb. 5.

[95]) Furtwängler, Meisterwerke S. 367 Abb. 50 nach d'Escamps, Marbres de la Coll. Campana Taf. 14. Über die Statue zuletzt M. Bieber, Skulpturen in Cassel S. 16 zu Nr. 14.

[96]) Kieseritzky, Skulpturenkatalog der Ermitage S. 149 Nr. 314.

Flächenbewegung der Wangen erinnert der Kopf an die im Berliner Museum und Palazzo Riccardi.

Den letztgenannten Wiederholungen gemeinsam ist die Veränderung der Einfachheit am Haupte der Florentiner Statue ins Effektvolle hinein. In anderer Weise, durch Annäherung der Gesichtszüge an das weichere Ideal des vierten Jahrhunderts, zeigt der Münchener Kopf den Typus umgestaltet (S. 24). Die venezianische Büste endlich, das Beispiel einer lediglich auf formale Virtuosität gerichteten Kunstübung, verwischt gänzlich den geistigen Ausdruck des Heilgottes (S. 21). Somit kann allein der Kopf der Statue, deren Ansatz in die erste Kaiserzeit der Mangel an den gekennzeichneten Merkmalen späterer Entstehung empfiehlt, zur kunstgeschichtlichen Einordnung des Typus verwandt werden. Bestätigt er den durch Vergleich mit attischen Vasenbildern gewonnenen Ansatz der statuarischen Erfindung (S. 8 ff.)?

In dem länglichen Gesichte mit starker Unterpartie, der kräftig vorgewölbten Unterstirn, dem — besonders links sehr ähnlich — dreifach gebogenen Schnurrbarte und dem als Masse zusammengehaltenen Vollbarte stellt sich der Florentiner Asklepios neben den Zeuskopf in Villa Albani, der in grober Arbeit des dritten Jahrhunderts einen unmittelbaren Vorläufer der Schöpfung des Pheidias zu Olympia wiederzugeben scheint[97]). Doch fällt auf, daß sein Haupt- und Barthaar in dem Grade der Zusammenfassung der Massen viel besser miteinander übereinstimmen, als dieselben Teile am Haupte des Asklepios. An diesem sind die mannigfach unterschnittenen Locken unter der Wulstbinde in so auffallendem Gegensatz zu dem einfachen, anliegenden Barte gearbeitet, daß beide Teile verschiedener Stilstufe anzugehören scheinen. Als Gegenprobe diene der von Furtwängler ohne ausreichende Gründe für myronisch erklärte Asklepios der Uffizien Nr. 209[98]) mit seinen freien Kopfrepliken zu London und Florenz, einst im Palazzo Orlandi[99]): die Haarbehandlung ist zwar an allen drei Werken außerordentlich verschieden, an ein und demselben in Haupthaar und Bart aber durchaus gleichartig. Die ungewöhnliche Unstimmigkeit, die Abb. 3 verdeutlicht, darf daher nicht dem Kopisten zur Last gelegt werden, sondern muß eine mühevolle und treue Nachbildung sein.

Die stilistische Zwiespältigkeit des Kopfes wird bestätigt durch die aufstrebenden

[97]) Amelung, Röm. Mitt. VIII 1893 S. 184 ff. mit zwei Abbildungen nach Photo Inst. Rom 338, 339; Treu, Festschrift für Benndorf S. 104.

[98]) Amelung, Führer d. d. Antiken zu Florenz S. 68 Nr. 95; Furtwängler, Meisterwerke S. 394 ff.; Arndt u. Amelung, Einzelaufn. 92, 93; Arndt im Text zu Br. Br. 568.

[99]) A. H. Smith, Cat. of sculpt. III S. 43 Nr. 1608; Br. Br. 229. — Arndt (u. Amelung), Einzelaufn. 240, 241.

und symmetrisch nach außen umbiegenden Löckchen über der Stirnmitte (S. 16). Diese Haartracht ist entwickelt aus der archaischen Sitte, die Stirnhaare gleichmäßig nach oben zu bürsten[100]). Deren schwaches Nachleben im fünften Jahrhundert bezeugen glaubwürdig einige Kopien jugendlicher Idealgestalten, wie der überlebensgroße Herakles in London oder der „Theseus"kopf in Louvre[101]). Besser bewahren sie halbtierische Wesen, z. B. Kentauren auf Parthenonsüdmetopen, sicher auf zwei strengen, vielleicht auch auf einer etwas freieren[102]). Doch geht hier über die archaische Haartracht hinaus die Biegung der Stirnhaare zur Seite, an der Metope XXXI nur rechts kenntlich, vielleicht also der Tolle des myronischen Marsyas vergleichbar[103]), an XXXII deutlich beiderseits mit einer Teilung über der Stirnmitte. In der reifen Südmetope II übertreffen die Bogenlocken die des Asklepios beträchtlich an Länge und Schwung[104]). An einem Kentauren des Frieses von Phigalia bekrönt gar die Stirn eine strahlenförmige Mähne[105]), die möglicherweise auch noch an den Profilköpfen der Bostoner Schalen des Aristophanes und Erginos gemeint ist[106]). Von anderen Wesen zeigen eine sehr verwandte Haartracht bereits die Gegner von Apollon und Artemis auf der Amphora aus Melos mit dem Bilde der Gigantenschlacht[107]). Bezeichnenderweise haben nun aber Zeus und Poseidon ebensowenig hier hochstehendes Stirnhaar, wie der Meerbeherrscher allein sie im Innenbilde der Gigantomachieschale des Aristophanes[108]) oder auf der Talosvase besitzt[109]). Tragen die bärtigen Götter doch in dieser Zeit vom Mittelscheitel nach der Seite gestrichenes Haar; ein Hauptbeispiel bietet der Zeus — oder Asklepios? — in Dresden[110]). Wenn der Hephaist im Vati-

[100]) Zu den von Bremer, Die Haartracht des Mannes in archaisch-griech. Zeit S. 41 Anm. 3 zusammengestellten Beispielen vgl. v. Lüeken, Ath. Mitt. XLIV 1919 S. 86 Anm. 3, der auch nicht den Triton im Innenbilde der Theseusschale des Euphronios, Furtw. Reichh. Taf. 5 S. 28, nennt.

[101]) Herakles: Br. Br. 563 mit Text von Arndt, wo auch die ältere Literatur. — Theseus: Reinach, Recueil des têtes ant. S. 31 Taf. 35—36.

[102]) Michaelis, Der Parthenon Taf. 4, XXXI u. XXXII; Taf. 3, I. Smith, Sculpt. of the Parthenon Taf. 24, 1 u. 2. Boissonas-Collignon, Le Parthénon Taf. 37; 36, 2 u. 26. W. Müller hat meine Beobachtungen zum Teil an den Abgüssen in Dresden freundlichst nachgeprüft.

[103]) Helbig, Führer³ I S. 616 Nr. 1104, II S. 18 ff. Nr. 1179.

[104]) Smith, a. a. O. Taf. 16, 2; Boissonas-Collignon Taf. 27, 1 u. 2.

[105]) Smith, Cat. of sculpt. Brit. Mus. I S. 279 Nr. 521; Stackelberg, Apollontempel zu Bassae Taf. 28; Photo Mansell 2061.

[106]) Furtw. Reichh. Hauser III S. 42 Taf. 128 und 129; zur kunstgeschichtlichen Stellung Watzinger, Jahreshefte XVI 1913 S. 154 ff.

[107]) Furtw. Reichh. II Taf. 96 S. 193.

[108]) Ebenda III Taf. 127 S. 39 ff.

[109]) Ebenda I Taf. 38—39 S. 196.

[110]) Zuletzt Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 229 Sp. 497.

kan diese Ordnung vermissen läßt und seine kurzen Büschel über der Stirn zum Teil sogar emporstehen, so ist er hierdurch als Mann der Arbeit bezeichnet, der keine Zeit für Schönheitspflege hat[111]). Kaum vor dem vierten Jahrhundert aber dürfte der Typus einer vom Schema des Florentiner Heilgottes offenbar abhängigen Asklepiosstatue im Louvre geschaffen sein[112]); denn, wenn auch in manchen Zügen noch der Jünglingsstatuette verwandt, die Lysikleides in Rhamnus geweiht hat[113]), schließt sie sich nach dem Faltenreichtum über durchscheinenden Gliedern an Werke im Umkreise des Timotheos an[114]). Über der Stirnmitte dieses Heilgottes nun befindet sich ein Stern aus Locken, deren unterste abwärts, deren mittelste seitwärts und deren oberste aufwärts geschwungen sind. Das letztgenannte Paar, in Größe wie Form dem am Stirnrande des bronzenen Pan zu Paris ähnlich[115]), setzt eine Entwicklung des Asklepiosideals voraus, in welcher der Kopf der Florentiner Statue ein früheres Stadium darstellen könnte. Dieses jedoch schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen, verwehrt erstens der schlichte Scheitel des etwas späteren Dresdener „Zeus", mit dem die anderen angeführten Götterdarstellungen übereinstimmen, während solche hundert Jahre später das sich aufbäumende Stirnhaar ebenso wie der Heilgott tragen[116]), ferner die Tatsache, daß Parallelen zu den kurzen Stirnlocken unseres Kopfes sich an dem Jüngling einer spätrotfigurigen Deckelschale aus Kertsch[117]), sowie an dem bärtigen Kopfe von der Nordseite des Maussolleions finden[118]).

Wie das Gefält (S. 13f.), so erweist sich also auch das Haupt des Florentiner Asklepios als Weiterbildung eines älteren Typus. Ist diese gegen Ende des fünften Jahrhunderts erfolgt oder erst in römischer Zeit? Die zweite Möglichkeit erscheint an sich nicht undenkbar, erinnert man sich der freien gescheitelten Locken über dem Haarbande des Kopenhagener Anakreon und der strengen, flach anliegenden Strähnen an den Repliken[119]). Nahe-

[111]) Helbig, Führer[3] I S. 52 Nr. 86; Br. Br. 244; Brunn, Götterideale S. 21. Zur Mütze Furtw. Reichh. Hauser III S. 84 mit Anm. 10.

[112]) Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg S. 99 Abb. 53; Photo Giraudon 1212. Kopfreplik in Kopenhagen: Arndt, a. a. O. Taf. 62; im Thermenmus.: Helbig[3] II S. 121 Nr. 1333, Holländer, Plastik und Medizin S. 77 Abb. 29.

[113]) Stais, Ἐφημ. ἀρχ. 1891 Sp. 55f. Taf. 7 und Marbres et bronzes S. 65f. Nr. 199 mit Abbildung. — C. I. A. IV, 1 S. 185 Nr. 422[16]; IV, 2 S. 258 Nr. 1393b.

[114]) Vgl. Amelung, Ausonia III 1908 S. 112f.

[115]) Bulle, Der schöne Mensch[2] Sp. 102 Taf. 48; vergl. Berliner Museen XLII 1920 S. 11.

[116]) Vgl. Bulle, a. a. O. Sp. 498f. zu Taf. 231.

[117]) Furtw. Reichh. II Taf. 68 S. 36ff. [118]) Arndt, Porträts 977, 978.

[119]) Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg S. 39ff. Taf. 26–28; Kekule v. Stradonitz, Arch. Jahrb. VII 1892 S. 123 zu Taf. 3; Arndt, Einzelaufn. 312, 313 und 2380, 2381; Brising, Antik konst i Nationalmuseum Stoekholm Taf. 43; Helbig, Führer[3] I S. 511 Nr. 900.

gelegt werden könnte sie sogar durch die Wulstbinde. Denn diese findet sich meines Wissens in keiner einzigen vorrömischen Darstellung des Heilgottes, weder auf Reliefs[120]), noch in der Rundskulptur[121]), sondern nur an Kopien, hier freilich an Werken schon im Stile des fünften Jahrhunderts[122]). Mit dieser Zutat eine Veränderung der Haaranordnung zu begründen, ist indessen im Hinblick auf die Kopfwiederholungen ohne Wulstbinde nicht geraten. Es bleibt unerklärlich, warum die Binde in der Kaiserzeit so häufig an verschiedenen klassischen Typen hinzugefügt worden ist.

Abb. 9. Statuettentorso des Asklepios. Athen, Nationalmuseum.

Der Entscheidung über die Frage nach der Treue der Florentiner Kopie führen uns andere Zeugen näher. Bevor aber diese befragt werden, sei ein Blick auf den in Abb. 9 wiedergegebenen, 0,275 m hohen Statuettentorso aus pentelischem, hinten etwas verbranntem Marmor geworfen, der aus Epidauros stammend in den Magazinen des Athenischen Nationalmuseums aufbewahrt wird[123]). Eine Stütze außen am rechten Oberschenkel verband auch hier die Gestalt des Gottes mit dem Schlangenstab.

Die Arbeit dieses bescheidenen Weihgeschenkes unbestimmbarer Spätzeit ist sehr flüchtig, die Angabe der einzelnen Falten summarisch. Schwerer als die Abweichungen wiegen daher die Übereinstimmungen. Sicher in dem reichen Gefält an dem Mantelsaum neben dem linken Bein, anscheinend aber auch im Zipfel unter dem linken Arme, dessen Mittelteil hervortritt (S. 14), verrät sich die Statuette als Wiederholung des Gottes in den Uffizien. Hieraus in Verbindung mit dem Fundorte des Torso einen Schluß auf die Aufstellung des Vorbildes zu ziehen,

[120]) Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 31, 34, 35, 38, 58, 66, 126, 187, 197. In dem Relief aus dem Amphiareion Festschr. f. Benndorf S. 139 kann ich nicht mit Reisch eine Wulstbinde erkennen.

[121]) Wolters, Ath. Mitt. XVII 1892 S. 1 ff. Taf. 1—4.

[122]) Kopf in Sparta: Einzelaufn. 1317 mit Text von Sieveking; Tod u. Wace, Cat. of Sparta Mus. S. 143 Nr. 58 b. Vgl. unten S. 43. — Kopf in Mantua: Arndt, Einzelaufn. 24. — Auch Bremer weiß in Pauly-Wissowas Realenzyklop. VII Sp. 2134 nur Kopien zu nennen.

[123]) Die Abb. nach eigener Photographie. Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung danke ich Herrn Dir. Stais. Die Bestimmung der Marmorsorte stammt von den Bildhauern des Nationalmuseums.

wäre jedoch verfrüht. Denn der Typus begegnet in Epidauros sonst nicht wieder, wohl aber in Athen, hier indessen mit lehrreichen, wenn auch leichten Veränderungen.

3. Ein Torso in Athen und nächstverwandte Denkmäler.

Der Torso des Nationalmuseums Nr. 702 aus parischem Marmor schmückte einst die vermeintlich in antoninischer Zeit erbauten Thermen bei dem heutigen Zappeion (Abb. 10)[124]). Gleich dem Asklepios Giustini ist er zusammen mit einer Hygieia von jüngerem Typus, einer Wiederholung der Statue Hope, gefunden worden[125]). Mit der römischen Statue teilt er auch den Maßstab[126]).

Abb. 10. Statuentorso des Asklepios. Athen, Nationalmuseum.

Der Torso weicht in verschiedenen, zum Teil sehr bezeichnenden Zügen teils von der Statue in Rom, teils von der zu Florenz ab. Zunächst entbehrt er mehrere Falten, die jene gemeinsam haben, wie, bis auf einen schwachen Rest, die Begleitfältchen der zweiten Gruppe vor den Oberschenkeln (S. 6), ferner ganz den kurzen Anstieg ihres Gegenstückes von der Scham nach rechts und die äußere Erhebung der an der rechten Seite ausstrahlenden Gabelung (S. 5) — dies wohl wegen der Nähe zweier starker Querstützen für den Schlangenstab —, endlich die zartere Linie rechts neben jener Faltengabel. Die Vereinfachung kündet sich auch darin, daß die beiden oberen Falten der zweiten Gruppe zwar nicht parallel verlaufen, hierin

[124]) Die Abbildung nach Arndt, Einzelaufn. 718. Über den Fundort Rev. arch. XXVI 1873 S. 51 und Judeich, Topographie von Athen S. 339. Zur Marmorsorte vgl. die vorige Anm.

[125]) Arndt, a. a. O. 717; zum Typus zuletzt Helbig, Führer[3] II S. 128 Nr. 1341.

[126]) v. Sybel, Katalog der Skulpturen zu Athen S. 78 Nr. 430: 1,40 m; Kavvadias, Glypta S. 321 Nr. 702: 1,38 m.

also dem Asklepios Giustini verwandt erscheinen, aber nicht, wie an diesem, bis zum Treffpunkt vor dem Darmbeinstachel durchgeführt sind. Zweifellos kommt auch die fast völlige Bedeckung der linken Schulter durch den Mantel derselben Statue näher. Von dem hart und kantig durchgeformten Mantelstück unter dem linken Arme mit seinem vorspringenden Faltenrahmen (S. 7) gilt dies dagegen nur bedingt. Denn hier begrenzt den Mittelteil rechts eine geradlinige, flache Furche; sie wird sich uns als Vorstufe zu der weiteren Abänderung durch Vorwölbung der Mitte an dem Götterbild in den Uffizien erklären (S. 49). Die Mitte etwa zwischen den beiden besprochenen Statuen hält ferner die Länge der Fläche rechts im Überschlag vor Bauch und linkem Arme ein. Mit dem Florentiner Asklepios stimmt dagegen schließlich das breite, faltigere Saumstück neben dem linken Schenkel überein (S. 13f.).

Zahlreich sind aber auch die Unterschiede von beiden verglichenen Werken. So ist der Saum des vor der linken Schulter übergeschlagenen Randstückes nur etwa bis vor die Achsel herab nach links ausgebuchtet, stellt von da abwärts aber die Grenze des Überschlages dar. Die unten nur ganz wenig eingeknickten Faltenkämme desselben Teils (S. 7) sind wulstiger, stofflicher geworden. Die oben beschriebene Gliederung des den Oberarm bedeckenden Stoffes in Dreiecksflächen (S. 7) erscheint am Torso im Sinne mehr dachschindelartig übereinandergeschobener Schichten verändert. Der Wirkung eines schwereren Gewebes dienen auch die weich und rundlich geformten Grate der Faltengruppen eins und zwei, sowie die breitgedrückten Hängefalten unter dem linken Unterarm in dem schon besprochenen Zipfel, der etwas breiter ist, als an dem Florentiner Asklepios.

Der Torso steht also im ganzen der Statue in Rom näher als der in den Uffizien, teilt aber mit dieser ein wesentliches, dort noch fehlendes Gewandmotiv. Die Abweichungen von beiden bestehen sowohl in Auslassungen und Vereinfachungen, wie in einer veränderten Charakterisierung des Stoffes. Wohl erinnert dessen Stilisierung noch an ein Metallvorbild. Doch zeigen die wulstigen und dabei harten, schematischen Falten einen Stil, der an der großen, nach der Haarbehandlung wohl spätantoninischen Asklepiosstatue aus Epidauros in Athen noch weiter ausgebildet ist[127]). Die selbständigen Züge des Torso können daher vielleicht als Anpassungen an den Zeitgeschmack verstanden werden. Doch darf man ihn nicht einfach als antoninische Variante gering werten. Denn daß er in bestimmten Einzelheiten treuer

[127]) Stais, Marbres et bronzes S. 87 Nr. 263. Defrasse u. Lechat, Epidaure S. 17 mit Abbildung. Photo Inst. Athen. N. M. 127. Die English Photographic Company am Syntagmaplatz zu Athen verkauft ausgezeichnete große Lichtdrucke der Statue.

als die Florentiner Statue eine ältere Überlieferung bewahrt, lehren zwei Reliefbruchstücke im Athener Nationalmuseum [128]).

Beide in pentelischem Marmor gearbeitet stammen nach dem Katalog von Kastriotis aus dem Asklepieion; sie wiederholen unseren statuarischen Typus von vorn gesehen. Das Relief Nr. 2501, hier Abb. 11 (Höhe 0,30 m; Breite 0,22 m; Plattendicke 0,09 m), stellt den Gott — ob allein, bleibt unerweislich — in einem Naiskos dar, dessen erhaltene linke Parastas auf einer Basis ruht, die aus zwei stufenartig von einander abgesetzten Plinthen und einem sich geradlinig verjüngenden Schlußgliede zu bestehen scheint. Neben der Parastas ist außen ein schmaler Randstreifen in

Abb. 11.

Abb. 12.

Weihreliefbruchstücke aus dem Asklepieion zu Athen. Ebenda, Nationalmuseum.

Reliefgrundtiefe stehen geblieben. Ich finde ihn unter Abbildungen von Werken des vierten Jahrhunderts nur an einem Weihrelief aus dem Asklepieion [129]). Häufig begegnet er erst an späthellenistischen und römischen Grabreliefs [130]), doch fehlen für unser Bruchstück bestimmte Hinweise auf so späte Entstehung.

[128]) Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 151 Nr. 2501; Taf. 152 Nr. 2471. Belehrung über Marmorsorte und Maße verdanke ich Herrn Dir. Stais; meine Beobachtungen hat Herr Prof. Studniczka vor den Originalen freundlichst vervollständigt.

[129]) Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 36 Nr. 1331; Einzelaufn. 1222 mit Text von Loewy; Stais, Marbres et bronzes S. 220.

[130]) Attische Grabreliefs: Conze IV Taf. 391—396, 398—401, 405—407, 412, 413, 415, 421, 432—434. —

Die Wiedergabe des Gottes entbehrt nicht kleiner Freiheiten. In etwas bewegterer Haltung als in den Statuen neigt sich sein Oberkörper stärker zur rechten Seite. Das oberste Begleitfältchen der zweiten Gruppe (S. 6) ist soweit zur rechten Hüfte hin durchgezogen, daß es die Faltengabel sprengt, der es sich am Asklepios Giustini unterordnet. Auch die Vereinigung zweier Falten am rechten Knie fehlt; die untere, der oberen parallel, erscheint verkümmert. Der sich verbreiternde, etwas geschwungene Faltenkamm neben dem linken Beine, dessen ganzen Verlauf die Florentiner Statue veranschaulicht (S. 13), kommt im Relief, nur oben und unten erhalten, dem Scheitelpunkte des Faltenwinkels daneben näher als dort; die Schenkel des Winkels selber aber zeigen, besonders der linke, eine leichte Milderung der starren Geradlinigkeit. Andererseits machen die am Bruche eben noch kenntliche völlige Bedeckung der linken Schulter und die Breite des Zipfels unter dem Arme wahrscheinlich, daß das Vorbild des Torso auch der Reliefdarstellung zugrunde liegt.

Keinen Zweifel läßt hierüber das Bruchstück Nr. 2471, Abb. 12 (Höhe 0,24 m; Breite 0,23 m; Dicke 0,11 m). Hier steht Asklepios in der Mitte eines sehr steilen Giebels, dessen einst von einem Akroter, nach Skizze und Erklärung Studniczkas wohl einer stark geschwungenen Palmette, bekröntes Geison bis etwa in Hüfthöhe des Gottes herab kenntlich ist. Die restlose Ausnützung der Giebelhöhe durch die Gestalt und die das Relief Nr. 2501 noch übertreffende Plattendicke, die auf eine größere Gesamtform schließen läßt, spricht weniger für die Ergänzung zu einem Naiskos mit offenem Giebeldach[131]), als für die zu einer Stele mit abschließendem Giebelfelde. Derselbe Fundort bietet für diese Form wenigstens eine Parallele aus wohl erst römischer Zeit, der auch Nr. 2471 zuzuweisen schon die Steilheit der Giebelschräge nahe legt[132]). Die nur 0,18 m hohe Darstellung des Heilgottes gleicht nun dem Torso bis in die Einrahmung des noch etwas breiteren Zipfels unter dem linken Arme hinein; dessen Mittelteil bekräftigt dagegen mit den bewegteren Falten in aller Skizzenhaftigkeit die bessere Überlieferung des Florentiner Asklepios. Die größte Abweichung von dem Torso besteht in der Beibehaltung des auseinander-

Heroenrelief aus Luku: Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 75 Nr. 1450 S. 452; Stais, a. a. O. S. 246. Die Basen der Parastaden sind etwas reicher, aber grundsätzlich ähnlich profiliert. — Totenmahl aus Teos in Smyrna: zuletzt Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II. S. 130 Abb. 33.

[131]) Über diese Form hat Studniczka gehandelt, Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 60 f.

[132]) Svoronos, a. a. O. Taf. 154 Nr. 2525 mit einem Schild im Giebel, wie schon an der Urkundenstele von 319/318: Jahreshefte XI 1908 S. 84 Abb. 6 (Wilhelm). Herr Prof. Studniczka verweist brieflich für die steile Giebelspitze und die schlichte Abschrägung des Geisons zum Tympanon auf den Deckel des römischen Sarkophags Nat. Mus. Nr. 1181; Stais, a. a. O. S. 189; Photo Alinari 24 339.

strebenden Faltenpaares an der rechten Seite, die der Torso unterschlägt, wie er überhaupt manche Formen etwas vereinfacht (S. 31). Umso wichtiger ist es, daß im Gegensatz zu der Statue der Uffizien im Haar der Relieffigur die Wulstbinde fehlt.

Die drei in Athen gefundenen Wiederholungen des Typus stützen sich somit gegenseitig als Belege einer und derselben Fassung. Dieser sind in weiterem Sinne aber noch zwei statuarische Werke zuzuzählen.

Zunächst die Statuette im Museo archeologico zu Syrakus (Taf. II, 1 nach Photo Alinari 19785)[133]). Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Direktor Orsi beträgt die Höhe der aus mittelgroßkörnigem Marmor gearbeiteten Figur mit Plinthe 1,113 m, ohne Plinthe 1,057 m. Die Abbildung zeigt den trefflichen Erhaltungszustand; ergänzt ist nichts. Die Statuette wurde 1803 durch Landolina in einem Garten etwas südlich des Klosters San Giovanni zu Syrakus gefunden, wo auch ein korinthisches Kapitell zutage gekommen ist[134]). Die naheliegende Vermutung, hier habe der aus Athenaeus XV, 693 erschlossene Asklepiostempel gestanden, erfährt nicht gerade eine Stütze dadurch, daß auch der berühmte Aphroditetorso „disseppellito fra' cimelii architettonici" dieser Gegend entstammt[135]). Eher als auf das Vorhandensein verschiedener kleiner Heiligtümer darf aus diesen Fundumständen wohl auf eine größere, private oder öffentliche Profananlage geschlossen werden, zu der beide Werke gehört hätten.

Die Statuette gleicht in der ersten und zweiten Faltengruppe des Mantels, sowie in dessen Zipfeln unter dem linken Arme und neben dem linken Schenkel, weitgehend dem betrachteten Torso. Die an diesem bemerkte Vereinfachung der Formgebung erklärt sich an ihr leicht durch den kleineren Maßstab. Doch erlaubte das Streben nach Wiedergabe des Vorbildes nur in den Hauptzügen auch die Aufnahme offensichtlicher Abweichungen. So ist der Faltenwinkel in Gruppe drei zu einer Kurve aufgelockert, deren tiefster Punkt den unteren Mantelsaum nicht erreicht. Der Überschlag in dem auf der linken Schulter liegenden Mantelstück zeigt die reizvolle Mannigfaltigkeit der Saumführung an der Statue der Uffizien eingetauscht gegen eine geradlinige Begrenzung, deren Eintönigkeit der kleine nach links herüberfallende Zipfel oben nur bescheiden belebt.

Völlig verändert ist, bei Beibehaltung des Standmotivs, die Form der Sandalen.

[133]) Holländer, Plastik und Medizin S. 80 Abb. 31. Reinach, Rép. d. l. stat. II, 35, 1.

[134]) Schubring, Rhein. Mus. N. F. XX 1865 S. 62. Lupus, Die Stadt Syrakus im Altertum S. 7, 27, 247.

[135]) Politi, Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa, Palermo 1826, S. 6. Graß, Sizilische Reise II (1815) S. 359. Schubring und Lupus a. a. O. Bernoulli, Aphrodite S. 255. Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 157 Sp. 340 Abb. 84. Hauser in den Einzelaufn. Text zu 758.

Unter Fortlassung des festen Randes besorgen am Zehenansatz ein Querriemen, von dem ein zwischen die ersten beiden Zehen durchgezogenes Band herabführt, sowie etwas darüber beiderseits mehrere konvergierende Riemen die Befestigung des Mittelfußes an der Ledersohle, die der Ferse eine Kappe mit Schleife über dem Spann; von der Schleife fällt eine vorn vierfach ausgezackte, seitlich etwas eingezogene Lederzunge bis zum Querriemen herüber. Ähnliche Sandalen trägt nun aber Aischines in der Statue zu Neapel[136]).

Die überraschende Tatsache einer Beschuhung, für die ein Bildwerk des vierten Jahrhunderts die nächste Parallele bietet, erklärt sich bei Betrachtung des Kopfes. Dieser hat mit dem oben besprochenen Typus wenig mehr als die Wendung zur rechten Seite, die Breite des Untergesichtes, die leichte Öffnung des Mundes, das über der Stirn aufstrebende Haar und die Wulstbinde gemein (S. 15). Auch der Ansatz des Bartes unter den Wangen mit kurzen, nach vorn geschwungenen Löckchen und die Freilassung des Kinnes unmittelbar unter der Lippe könnten noch von jenem übernommen sein. Engere Übereinstimmungen der Haarbehandlung fehlen dagegen vollständig. Ja, diese wie die reich gegliederte Unterstirn und die weiche Umränderung der länglichen Augen sind sogar ganz im Geiste einer jüngeren Stilstufe gehalten. Die beiden Korkzieherlocken inmitten des durch sie in zwei Hälften geteilten, vollen Bartes finden, soviel ich sehe, ihre nächsten Verwandten am Juppiter tonans des Leochares, von dem zwei Bronzefiguren in Wien und in Münchener Privatbesitz eine deutlichere Vorstellung gewähren dürften, als die Denare des Augustus[137]); nicht fern steht auch der lateranische Sophokles[138]) oder der Zeus von Otricoli[139]).

Der Kunst dieser Zeit angenähert ist schließlich auch die Gewandbehandlung mit der marmormäßigen Abänderung des Metallstils durch die weder scharfkantigen (S. 8) noch rundlichen (S. 32), sondern abgeplatteten Faltenkämme der Gruppen eins und zwei. Die Schwere des Wollstoffes kommt viel stärker zum Ausdrucke, als an den vordem betrachteten Werken. Der Verfertiger hat sich offenbar um eine illusionistische Stoffwiedergabe bemüht, wie sie mit dem Reiz originaler Frische die schönste der epidaurischen Asklepiosstatuetten zeigt[140]). Doch verdeutlicht ein

---

[136]) Hekler, Bildniskunst 53.

[137]) Berliner Museen XLII 1920 S. 10 Abb. 10; Bulle in den Einzelaufn. 1452.

[138]) Hekler, Bildniskunst 52; Helbig, Führer[3] II S. 20 Nr. 1180.

[139]) Helbig, Führer[3] I S. 18ff. Nr. 288, wo Amelung m. E. richtige Einwände erhebt gegen Sieveking, Text zu Br. Br. 619.

[140]) Wolters, Ath. Mitt. XVII 1892 S. 1 ff. Taf. 2.

solcher Vergleich auch den Qualitätsabstand, der die Statuette in Syrakus von Marmorwerken aus praxitelischem Kreise trennt.

Die einen zwiespältigen Gesamteindruck hervorrufende Durchsetzung des Typus mit jüngeren Elementen wird das geistige Eigentum des Künstlers sein. Denn dafür, daß die Kopisten „Typen und Motive, sogar Vortragsweisen der verschiedensten Vorbilder benutzt und vermischt und in ihre stilistischen und Werkstattsgewohnheiten übersetzt" haben[141]), gibt es schon jetzt eine ganze Reihe sicherer Beispiele. So tragen die Chariten einer jüngst in den Thermen zu Kyrene gefundenen Marmorgruppe wohlerhaltene Köpfe, die, untereinander stilistisch verschieden, gänzlich abweichen von denen der geringeren, aber einheitlicheren Replik zu Siena[142]). Länger bekannt sind die Verbindungen der Kopftypen des Münchener Diomedes oder des Ares Ludovisi mit durchaus verschiedenen Körpern[143]). Von Bildnisstatuen sei hier nur ein iulisch-claudischer Zeit angehöriger Jüngling aus Epidauros in der Ny Carlsberg Glyptothek genannt; unter Verzicht auf seitliche Kopfdrehung stellt er in Haltung und Manteltracht die erste veröffentlichte, etwas vereinfachte Wiederholung des Neapler Aischines dar[144]). Von demselben Meisterwerke entlieh endlich ein Epigone späthellenistischer Zeit nur einige Faltenzüge für seine unerfreulich durchgeführte Jünglingsstatue aus Eretria[145]). Unter solchen Kompilatoren also findet der Verfertiger der Statuette in Syrakus seinesgleichen.

Eine weitere freie Wiederholung des athenischen Torso befindet sich endlich zu Deepdene in der Sammlung Hope. Den Erhaltungszustand der leider nur von Clarac veröffentlichten Statue hat Michaelis beschrieben[146]). Nach ihm beträgt die Höhe des aus italischem Marmor gearbeiteten Bildwerkes 2,05 m. Unzugehörig ist der Serapiskopf samt dem Halse, ergänzt sind der größte Teil des rechten Armes

[141]) Kekule v. Stradonitz, Die griech. Skulptur² S. 164.

[142]) Ghislanzoni, Notiziario archeologico II, 3 1916 S. 60 ff. Abb. 31—36. — Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 161 Sp. 345 f. Die Zugehörigkeit des Kopfes der Charis links scheint nicht gesichert. Vgl. Herrmann, Denkm. d. Malerei S. 64 Anm. 6.

[143]) Diomedes: Arndt u. Amelung, Einzelaufn. 1659—1662; 2058—2060; Lippold, Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 103 mit Anm. 1 u. 2. — Ares Ludovisi: Lippold und Dehn a. Anm. 1 a. O.

[144]) Poulsen, Fra Ny Carlsberg Glyptothek Samlinger 1918 S. 1 ff. und a. Anm. 77 a. O. S. 23. Eine zweite, kopflose, stark interpolierte Wiederholung, deren Deutung auf Aischines nach Bekanntwerden der Kopenhagener Figur nicht nötig ist, habe ich 1914 im Museum zu Epidauros photographiert. Wiegand, Arch. Anz. XXXV 1920 Sp. 41. — Andere Kompilationen klassischer Statuentypen mit Porträtköpfen zählt Lippold, Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 274 ff. auf.

[145]) Oben Anm. 87.

[146]) Clarac IV Taf. 548, 1158 S. 9 f. Danach Reinach, Rép. d. l. stat. I, 288, 6. Michaelis, Ancient marbles in Great Britain S. 284 Nr. 9.

mit dem Schlangenstabe, beide Füße, der Kasten hinter dem linken Fuße bis auf eine obere Ecke, viele Gewandfalten. Die Ausführung der antiken Teile des Asklepios bezeichnet derselbe Gewährsmann als sorgfältig; besonders hebt er die des Gefältes am linken Arme hervor.

Claracs Abbildung läßt die Vorzüge der Arbeit nicht erkennen. An die Stelle des Faltenwinkels vor dem linken Unterschenkel scheint eine der Statuette zu Syrakus ähnliche Kurve getreten, der glatte Stoff darüber mit kleinlichen Falten angefüllt zu sein. Die Abweichungen in dem wagerechten Überschlage unter der rechten Brusthälfte und am Saume vor der linken Schulter können ohne genaue Kenntnis der Ergänzungen nicht beurteilt werden. Unzweideutig stimmen dagegen die Falten unter dem linken Arme mit den in diesem Kapitel aufgezählten Wiederholungen des Typus überein. Deswegen an dieser Stelle eingereiht, darf die Statue daher als leicht interpolierte Kopie desselben Meisterwerkes gelten, das auch jene, verschieden treu, wiedergeben.

Die Geschichte des Typus ist damit noch keineswegs erschöpft. Seine volle Bedeutung und Wirksamkeit bis in die Kaiserzeit hinein lehren erst die Weiterbildungen verstehen. Daher seien diese besprochen, bevor das kunstgeschichtliche Ergebnis für den Ursprung des Typus gezogen wird.

4. Der unbärtige Asklepios im Braccio Nuovo.

Die bis auf Teile des rechten Armes samt den Attributen im wesentlichen unergänzte, aber stark überarbeitete Statue im Braccio Nuovo des Vatikans Nr. 17 (Taf. II, 3 nach älterer Photographie) ist mehrfach als Nachbildung des jugendlichen Asklepios angesprochen worden, den Skopas für das arkadische Gortys geschaffen hat[147]). Doch haben dagegen am entschiedensten L. Curtius und Lippold die enge Verwandtschaft des Körpers mit dem athenischen Torso und der Statue in den Uffizien hervorgehoben[148]). Beider Urteil ist indessen überscharf formuliert: weder sind der Unbärtige und der Torso „Falte für Falte identisch“ (Curtius), noch ist jener „eine sehr genaue Wiederholung der Florentiner Statue“ (Lippold).

[147]) Furtwängler, Meisterwerke S. 520 Anm. 1; Amelung, Vatikankatalog I S. 30 Nr. 17 und, weniger bestimmt, Helbig, Führer[3] 1 S. 8 Nr. 6; Cultrera, Memorie dell' accad. dei Lincei XIV 1910 S. 225 ff. Vgl. Paus. VIII, 28, 1 ed. Hitzig u. Blümner III, 1 S. 212. Abgebildet und besprochen auch von Holländer, Plastik und Medizin S. 53 Abb. 9.

[148]) L. Curtius, Arch. Jahrb. XIX 1904 S. 81 Anm. 77; Lippold, Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 100 Anm. 3.

Schon in dem leicht zurückgestellten rechten Fuß weicht der jugendliche Gott von den besprochenen Werken ab. Seine Sandalen gleichen genau denen des Asklepios Giustini. Von ihnen unterscheidet sich die Florentiner Statue darin, daß ein einheitlicher Rand statt zweier übereinanderliegender, durch senkrechte Lederstücke miteinander verbundener Riemen erscheint. Wie der Künstler des unbärtigen Asklepios diese Vereinfachung nicht vorgenommen hat, so verrät er eine gewisse Vorliebe für vielteilige Form auch in dem Gefält des Mantels.

Leicht wiegt dessen Bereicherung um drei flache, schräge Linien am Bauche und zwei hakenförmige in der Gliedgegend, die schon Curtius erwähnt. Ja, an der rechten Flanke sind die Falten sogar vielleicht, wie an dem athenischen Torso, vereinfacht (S. 31). Ihm ähnelt der Unbärtige andererseits aber auch in der Steigerung der Stoffülle auf der linken Schulter. Entsprechen indessen an jenem die Faltenzüge hier bis auf den Saum des Überschlages links im ganzen den Statuen Giustini und der Uffizien, so hat der Gott im Braccio Nuovo kaum mehr als die Gesamtanordnung beibehalten; im einzelnen sind die klar und bronzemäßig scharf geformten Faltenkämme und -täler, die Taf. II, 2 vergegenwärtigt, zu wulstigen, mehrfach von kurzen, schrägen Furchen durchstoßenen Zusammenschiebungen geworden, deren Beschreibung sich erübrigt. Der in gleicher Kurve wie am Asklepios von Piazza Colonna gebogene Überschlag vor dem Leibe zeigt, besonders ganz rechts, einige Nebenzüge eingefügt, ohne daß hierdurch aber der Eindruck einer phantasielosen und trockenen Arbeit verhindert wird. Am freiesten aber ist der breite Zipfel unter dem linken Unterarme verändert. Zwar stimmt der Mittelteil nicht nur mit der Statuette in Syrakus, sondern noch besser mit dem Asklepios Giustini überein, doch ist seine Umschließung durch die Fortführung der Faltenkurve links an der rechten Seite selbständige Zutat der Kopisten. Vor allem aber bedeutet der äußere Abschluß durch zwei gleichförmige, hart voneinander abgesetzte Faltenkämme eine geistlos nach Effekt haschende Verdoppelung des schlichten Rahmens an den athenischen Denkmälern (S. 32ff.). Dem Torso und dem Asklepios zu Florenz gleicht im ganzen die Anordnung neben dem linken Beine, ist aber unten schwungloser abgeschlossen als an der Statue. An diese erinnert auch der Verzicht auf Konvergieren der beiden obersten Falten in Gruppe zwei. Dagegen erreicht der schlaff gezogene Winkel der dritten Gruppe nicht ganz den Saum, eine Freiheit, in welcher der Künstler der Statuette zu Syrakus noch weiter gegangen ist.

Schon die Vergleichung des Mantels also lehrt, daß die Statue des Braccio Nuovo in der allmählichen Entfremdung vom Urbilde durch Kopistenwillkür den letzten Platz

unter den bisher betrachteten Werken einnimmt. Der Hauptzeuge für solche Willkür aber ist ihr jugendlicher, bartloser Kopf (Abb. 13 nach Photo Rocca). Zur Gesamthöhe der Statue sich verhaltend wie 1 : 6,7 steht er im schlechtem Einklange mit der reifen Männlichkeit des massigen Leibes. Zwar erschweren, wie Amelung hervorgehoben hat, die Ergänzung von Nase und Unterlippe sowie die starke Überarbeitung ein Urteil über den Stilcharakter. Doch hat diesen derselbe Gelehrte kaum überzeugend wegen der etwas vorschwellenden Augendeckel, der leicht vorgewölbten Unterstirn oder gar wegen des feinen Ovals des Gesichtsumrisses als skopadisch bezeichnet. Gegen die großen, aufwärts blickenden Augen, die geöffneten Münder und vor allem die gedrungene Gesamtform der tegeatischen Köpfe und des Meleager Medici sticht der vatikanische Heilgott vielmehr weit ab[149]). Die Wülste über seinen Augen können höchstens als Beeinflussung durch den Stil des Pariers aufgefaßt werden, die zahlreiche Zeitgenossen und — zum Teil noch sehr späte — Nachfolger des großen Künstlers erfahren haben. Von jenen sei nur Leochares[150]) oder der wohl seinem Kreise angehörige Schöpfer der Grabstele des Aristonautes genannt[151]). Unserem Asklepios zeitlich näher aber steht ein römisch behelmter Hochreliefkopf in Vicenza mit unverkennbarer Anlehnung an den skopadischen Gesichtstypus[152]). Wie bestimmte Anklänge an griechische Vorbilder in Köpfen kaiserzeitlicher Idealplastik begegnen, dafür sind Mars und „Honos“ der Ara Pacis oder Aeternitas im Relief der

Abb. 13. Kopf der Statue des jugendlichen Asklepios in Rom, Braccio Nuovo des Vatikans.

[149]) Neugebauer, Studien über Skopas S. 40 ff.

[150]) Kopf des Ganymedes: Amelung, Rev. arch. 1904 II S. 334 Abb. 6. Kopf des Apoll von Belvedere: Kekule, Arch. Zeit. XXXVI 1878 Taf. 2. Vgl. Neugebauer a. a. O. S. 95.

[151]) Collignon, Les statues funéraires S. 150 ff. Abb. 83; Studniczka, Die griech. Kunst an Kriegergräbern S. 20 Tafelbild 31.

[152]) Arndt, Einzelaufn. 27.

Apotheose der Sabina hervorstechende, von anderen bereits gewürdigte Beispiele[153]). Darf aber diesen der jugendliche Heilgott angereiht werden? Hierüber entscheidet sein trotz starker Bestoßung charakteristisches Haar.

Die kurzen, wirren, wolligen Locken und ihre Trennung von einander durch kurze, schematische Bohrgänge weisen ihn deutlich in die Antoninenzeit[154]). Zwar beginnt die Auflockerung des Haares schon in flavischen Bildnissen, wie an einer Büste in Mantua[155]) oder erst recht an dem mit dieser verglichenen „Marc Anton" im Vatikan[156]). Doch erscheint die Einzelbetonung der Locken hier fast noch streng, vergleicht man sie mit dem auf Gesamtwirkung berechneten Krauskopf der früher fälschlich Antinoos genannten, antoninischen Jünglingsstatue des Capitolinischen Museums aus der Hadriansvilla[157]). Näher noch als er kommt dem Asklepios der bärtige Kopf eines Unbekannten doch wohl aus der Zeit des Lucius Verus in Athen[158]).

Dieselbe Haarbehandlung vermag ich an Idealköpfen nicht nachzuweisen. Denn an dem Meleagerkopfe mit gebohrten Augen, der auf der Statue des ruhenden Jünglings Ludovisi sitzt, besteht nur das Vorderhaar aus zumal weniger hohen und etwas spärlicher mit Bohrgängen durchsetzten Lockenbüscheln; hinten aber liegt das Haar flach am Scheitel an[159]). Gleichmäßige Bohrung zeigt es andererseits an dem ausruhenden Herakles im Palazzo Pitti. Doch wiederholt es die Anordnung der farnesischen Statue nicht genau[160]). Der Vollbart gar weicht durch geringere Länge und anderen Verlauf der Locken völlig von dem Neapler Herakles ab. Die Haarbehandlung findet nun aber ihresgleichen in Bildnissen des Commodus, und die Züge dieses Kaisers scheinen, idealisiert, in dem glatten, unlysippischen Gesichte erkennbar[161]). Allerdings ist dieses nach Amelung stark überarbeitet.

---

[153]) Mars und Honos: Studniczka, Zur Ara Pacis S. 29 Taf. 5, 3; S. 38 Taf. 7. Aeternitas: Br. Br. 405; Arndt u. Lippold, Einzelaufn. Text zu 2403—2405.

[154]) Antoninisches Porträt nach Arndt, Text zu Einzelaufn. 718, Holländer a. Anm. 146 a. O., Curtius und Lippold a. Anm. 147 a. O. Idealkopf derselben Zeit nach Amelung bei Helbig³ I S. 9.

[155]) Dütschke IV S. 289 Nr. 654; Labus, Museo di Mantova I S. 146 ff. Taf. 37; Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 1 S. 150.

[156]) Amelung, Vatikankatalog I S. 112 Nr. 97 A; II S. 743; Hekler, Bildniskunst 228 b; Helbig³ I S. 24 Nr. 31.

[157]) Helbig³ I S. 490 Nr. 874; Friedrichs-Wolters 1659; Hekler, a. a. O. 254; Arndt, Porträts 528—530.

[158]) Arndt, a. a. O. 310; Hekler 263; Photo Inst. Athen. N. M. 120 a und b.

[159]) Arndt, Einzelaufn. 277, 278; Helbig³ II S. 91 Nr. 1297.

[160]) Herakles in Florenz: Amelung, Führer S. 134 Nr. 186; Br. Br. 284. — Herakles in Neapel: Br. Br. 285; Bulle, Der schöne Mensch² Sp. 136 f. Taf. 72.

[161]) Vgl. Hekler, Bildniskunst 270 a und b. Die Deutung hat Wolters im Springer-Michaelis¹¹ S. 345 Abb. 663 ausgesprochen.

Dieselbe Entstellung erschwert auch vor dem Asklepios die Entscheidung, ob ein Porträt vorliegt. Individuell könnten höchstens die abstehenden und flachen Ohren anmuten[161a]). Der Mangel an plastisch angedeuteten Augensternen aber, der sich am Herakles im Palazzo Pitti wiederfindet, begegnet einigemale an sicheren Bildnissen aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts[162]).

Über den Anlaß, einen klassischen Statuentypus mit wenig zu ihm passenden Jünglingskopf, möglicherweise einem idealisierten Bildnisse, zu verbinden, bietet der Fundort des Werkes auf dem Quirinal keinen irgendwie sicheren Aufschluß[162a]).

5. Weitere Umbildungen.

Nach dem bisherigen Überblick dürfte nun keinem Zweifel mehr unterliegen, daß auch der Asklepios zu Neapel lediglich eine Kopistenvariante unseres Typus ist (Taf. III, 1 nach Photo Alinari 11072)[163]), obgleich er diese Beurteilung erst in neuester Zeit erfahren hat[164]). Denn die ältere Zurückführung des, bis auf Nase und rechten Arm samt der Schlange, wohlerhaltenen Bildwerkes auf ein Urbild aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts[165]) widerraten die weitgehenden Übereinstimmungen in den Faltengruppen eins bis drei. Die in Athen bezeugte Gestaltung wirkt darin nach, daß der Mantel die linke Schulter bis fast zum Halse bedeckt, entfernter auch im Zipfel unter dem linken Arme, wo der Saum allerdings nach rechts nicht ansteigt,

---

[161a]) Holländer a. Anm. 147 a. O. S. 71.

[162]) Bärtiger Mann mit Wulstbinde, Arzt?, Lateran: Arndt, Einzelaufn. 2144. Bärtiger Mann, Madrid, Prado: Arndt, Porträts 670—671, neben vielleicht doch noch vorantoninischen Beispielen und solchen des dritten Jahrhunderts genannt von Graindor, B. C. H. XXXIX 1915 S. 267 Anm. 6.

[162a]) Amelung, Vatikankatalog I S. 30 mit älterer Literatur. Zum Wohnort der barberinischen Nonnen vgl. Contessa Gautier, Journ. of the brit. and amer. arch. soc. of Rome IV 1909—1910 S. 364. Ebendort stand das Haus des Konsuls von 91 n. Chr. Q. Valerius Vegetus: Lanciani, Forma Urbis Romae Taf. 16; Hülsen-Jordan, Topographie der Stadt Rom im Altertum II, 1 S. 428; v. Rohden u. Dessau, Prosopographia imp. Rom. III S. 379 Nr. 150. Beim Bau des Kriegsministeriums gefundene Kaiserköpfe des dritten Jahrhunderts erwähnt Helbig³ II Nr. 1423, 1426, 1428. — Etwa 300 m hiervon entfernt stand der Tempel der Salus: Lanciani ebenda; Huelsen, Rhein. Mus. LIX 1894 S. 404 ff. und Topographie II, 1 S. 403 f. Asklepios hätte in späterer Kaiserzeit im Kult der Salus nichts Befremdliches, da diese immer mehr mit der griechischen Hygieia verschmilzt, vgl. Wissowa in Roschers Myth. Lex. IV Sp. 311 f.

[163]) Ältere Abbildungen: Mus. Borb. IX Taf. 47; Clarac IV S. 11 Taf. 550, 1161, danach Reinach, Rép. d. l. stat. I, 289, 7; Baumeister, Denkm. I S. 137 f. Abb. 148; am besten Furtwängler u. Urlichs, Denkm. Taf. 8; Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXVIII 1917 S. 22 Abb. 10 (Sauer); Holländer, Plastik und Medizin S. 40 Abb. 6.

[164]) Ruesch, Guida del Mus. Naz. S. 66 Nr. 224; Holländer, a. a. O. S. 71; Lippold a. Anm. 147 a. O.

[165]) Amelung, Führer d. d. Ant. zu Florenz S. 68 mit Abb. 18; Loewy, Text zu Einzelaufn. 1221; Winter, K. i. B.² 309, 3.

sondern sich senkt, und wo zu der voller und weicher geformten Grundanordnung reiche Nebenzüge hinzutreten. Auch sonst sind die Gewandmotive, zum Beispiel das zum Omphalos herabhängende Saumstück, über die Schlichtheit der ursprünglichen Fassung hinaus gesteigert, ebenso aber auch die Formen der Schultern und der Brust, die in dieser Mächtigkeit einem Zeus angemessener wären. Für die Hinzufügungen von Falten vor den Beinen, den verkümmerten Winkel der dritten Gruppe, der nur zufällig an oben besprochene Vasenbilder erinnert (S. 8), oder die weniger steile Haltung des linken Unterarmes brauchen besondere Vorbilder kaum angenommen zu werden.

Wohl aber für Formen des Kopfes. In der Drehung nach rechts, der Wulstbinde im Haar und dem leicht geöffneten Munde, dessen Oberlippe der dreifach gebogene Schnurrbart nicht verdeckt, lassen sich wohl noch Anklänge an den Kopftypus des Florentiner Asklepios erkennen (S. 15). Aber die Veränderungen überwiegen stark. Die Anordnung des in der Mitte gescheitelten Haupthaares ähnelt weit mehr dem Dresdener Zeus[166]), ohne daß der Verlauf der die Stirn begrenzenden Locken genau übereinstimmt. Dagegen ist der Ansatz des Backenbartes links neben dem Schnurrbarte an beiden Werken gleich, nur legt sich ein s-förmiges Löckchen am Zeus nur einmal, am Asklepios zweimal über nach vorn eingerollte längere Strähnen. Es fehlt ganz an einem verwandten Kopfe zu Holkham Hall, dessen zweigeteilter Vollbart besonders stark an die Neapler Statue erinnert[167]); derselbe Kopf aber gleicht anscheinend in Haar und Bart einem schwer beschädigten Asklepioshaupte zu Sparta, das, von einer Wulstbinde gekrönt, jener in den Gesichtsformen nächstverwandt, dabei aber strenger stilisiert erscheint[168]). Vermutlich ist somit auch der Kopf der Statue nicht Wiederholung eines klassischen Vorbildes, sondern eine im losen Anschluß an ältere Typen erfolgte Neuschöpfung römischer Zeit, ähnlich wie der Kopf der Statuette zu Syrakus (S. 36).

Die Veranlassung zu dieser Umbildung könnte man vermuten wollen, wenn die oft wiederholte Angabe zuträfe, die Statue sei auf der Tiberinsel in Rom gefunden, wohin 293 v. Chr. der Kultus des Asklepios aus Epidauros übertragen worden ist[169]).

[166]) Festschr. f. Benndorf S. 99 Taf. 3 (Treu); Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 229; Replik in München, Glyptothek: Arndt, Einzelaufn. 853—854.

[167]) Arndt, Einzelaufn. 870—871.

[168]) Oben Anm. 122.

[169]) Finati, Il Regal Mus. Borb. 2. ed. Napoli 1842 S. 212 Nr. 134; Furtwängler, Samml. Saburoff I Text zu Taf. 24; Thraemer in Roschers Myth. Lex. 1 Sp. 634. Zum Asklepioskult auf der Tiberinsel vgl. v. Duhn. Röm. Mitt. I 1886 S. 170 ff.

Fest steht jedoch nur, daß sie sich früher in den farnesischen Gärten auf dem Palatin befand[170]; an den ungenügend bezeugten Fundort dürfen daher keine Kombinationen angeknüpft werden[171].

Über den Asklepios Farnese geht in der Auflockerung des Gefältes noch hinaus die Statue im Alten Museum zu Berlin Nr. 69 (Taf. III, 2 nach Phot. Gesellschaft 17)[172]. Den antiken Kopf, an dem Nase und der größte Teil der Binde ergänzt sind, trennt vom Körper ein modernes, ungeschickt gearbeitetes Halsstück; die Zugehörigkeit des Kopfes ist wegen des anscheinend etwas größeren Kornes im Marmor, wegen des wohl zu dünnen Halses, dessen Ansatz oben erhalten, und wegen der Unberührtheit der Wangen im Gegensatze zu der geputzten Brust zweifelhaft. Der Typus weicht von den bisher besprochenen Köpfen völlig ab; Wiederholungen sind mir nicht bekannt.

Von den übrigen Ergänzungen trifft der rechte Arm mit dem Schlangenstabe nach erhaltenen Ansätzen zu, nicht aber das unterste Viertel der Statue etwa von den Knieen abwärts. Denn die zwar größtenteils aber in der Hauptsache richtig ergänzten Faltenkämme der zweiten Gruppe[173] fordern vor den Unterschenkeln Steilfalte und Faltenwinkel. Zeigt doch der erhaltene Torso auch sonst enge Verwandtschaft mit unserem Typus. Mit den Statuen Giustini und zu Florenz teilt er das Motiv der steilen Faltengabel an der rechten Flanke, dem Unbärtigen im Braccio Nuovo kommt er in der Saumführung des senkrechten Überschlages auf der linken Schulter wenigstens nahe, in dem wagerechten Bausch unter der Brust und in dem inneren, richtig ergänzten Faltenrahmen des Zipfels unter dem linken Arme — der äußere ist vollständig modern — ist die Anlage am Neapler Asklepios beibehalten, aber unruhiger durchgeführt. Doch breitet sich der ganze Zipfel nicht parallel zum Leibe aus, wie bisher stets, sondern verläuft schräg nach hinten, wodurch die strenge Reliefmäßigkeit des Aufbaues durchbrochen wird. Freier bewegt und ineinander geschoben, durch stärkere Erhebung schattender, künden die Bogenfalten der ersten Gruppe von derselben Gesinnung. In der Verhüllung des Bauches bis über die erste Querinskription

[170]) Finati a. a. O. Furtwängler u. Urlichs Text zu Taf. 8. Ruesch a. Anm. 164 a. O. Vgl. Gerhard, Neapels antike Bildwerke S. 29 Nr. 94. Nach dem Inventar von 1805, Documenti ined. per serv. alla storia dei Musei d'Italia IV S. 166 Nr. 18, stammen die Ergänzungen von Carlo Albacini, dem bekannten Restaurator farnesischer Statuen; vgl. Thiemes Künstlerlexikon I S. 171.

[171]) Solche Irrwege ging Clarac a. Anm. 163 a. O. und Loewe, De Aesculapi figura, Diss. Straßburg 1888, S. 31.

[172]) Kurze Beschr. 1920 S. 17 f. Nr. 69 Taf. 21, mit älterer Literatur; Reinach, Rép. d. l. stat. II, 32, 7; Holländer, Plastik und Medizin S. 47 Abb. 8.

[173]) Bedenken erregt es höchstens, daß die unterste der drei Falten von der linken Hüfte herab sich nicht in der Ergänzung fortsetzt, sondern in einem Kamm etwas darüber aufgeht, der von Anfang an neu ist.

hinauf steht der Berliner Torso allein da. Teils also durch bereits abgeänderte Vorlagen, teils durch eigene Willkürlichkeiten von dem Urbilde getrennt, verdient er Kekules Einschätzung als „späte Reproduktion eines älteren Vorbildes“ in vertieftem Sinne[174]). Die flaue, kleinliche Arbeit bei beabsichtigtem Formreichtum scheint nicht vor die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts gesetzt werden zu können; eine genauere Datierung vermag ich nicht zu geben.

Am entschiedensten aber entfernt sich von dem Ausgangspunkte unserer Übersicht der dreimal überlieferte Typus, den am besten die rund 1,50 m hohe Statuette aus angeblich griechischem Marmor im Lateranischen Museum wiedergibt (Taf. III, 3 nach älterer Photographie)[175]). Sie ist 1861 bei Tivoli im Gebiet ehemaligen Landbesitzes der Familie Cesi gefunden worden[176]); die Vermutung, sie habe, wie eine verschollene, einst im Vatikan befindliche Hygieia, ursprünglich die nahen Aquae Albulae geschmückt, bleibt bisher unerweislich[177]). In gleichem Maßstabe, wie die Statuette, ist ein Torso aus pentelischem Marmor zu Athen gearbeitet, der am Dipylon zutage kam (Abb. 14)[178]). Daß beide Werke Verkleinerungen eines nicht unberühmten Vorbildes sind, legen Bruchstücke einer etwa lebensgroßen Replik vom Nymphaeum zu Milet nahe[179]) (Abb. 15).

In der lateranischen Statuette ist das alte, so oft wiederholte und variierte Schema von einem ganz neuen Leben erfüllt. Die Faltengruppen vor Unterleib und Schenkeln ähneln nur noch oberflächlich dem Archetypus des fünften Jahrhunderts. Zu einigen breiten Zügen zusammengefaßt, denen andere, zum Teil neue, sich unterordnen, zeigen sie die Reihung gleichförmiger scharfer Faltenkämme an jenem ersetzt durch eine neue Rythmisierung, in der gleichwohl das alte Thema erkennbar bleibt. Die Stoffmasse unter dem linken Arme hat eine barocke Schwere und Fülle bekommen. Der Gedanke ihrer beiderseitigen Einrahmung wirkt zwar fort, doch ist, wie an der Berliner Statue, die innere Rahmenfalte nach vorn gedrängt und der ganze Zipfel wiederum schräg gerichtet. Dem stärkeren Ausdrucke der Raumtiefe dient auch die Auflösung des Faltenwinkes vor den Unterschenkeln, von dem

[174]) Kekule v. Stradonitz, Die griech. Skulptur² S. 282.

[175]) Benndorf u. Schöne S. 49 f. Nr. 78; Reinach, Rép. d. l. stat. II, 32, 1; Holländer, Plastik und Medizin S. 43 Abb. 7; Photo Moscioni 2936.

[176]) Nur über den städtischen Kunstbesitz der Cesi handelt Huelsen, Röm. Antikengärten des 16. Jahrhunderts, Heidelberg 1917, S. 1 ff.

[177]) Über die Aequae Albulae Canina, Mon. ann. bull. d. inst. 1855 S. XXXIII ff. Zur Hygieia Sebastiano, Viaggio di Tivoli I (1828) S. 204; daß sie heute im Vatikan nicht auffindbar sei, teilte mir Herr Prof. Amelung gütigst mit.

[178]) Arndt, Einzelaufn. 720; v. Sybel, Kat. d. Skulpt. zu Athen S. 78 Nr. 431, danach 1,22 m hoch; Kavvadias, Glypta S. 321 Nr. 704.

[179]) Milet I, 5, Das Nymphaeum, S. 61 Abb. 9, hier wiederholt.

aus sich die Komposition schlicht und ruhig nach oben verbreiterte (S. 6), zu Kurven, die mehr um das linke Bein herumführen und den Hauptakzent seitlich verschieben.

Abb. 14. Statuettentorso des Asklepios. Athen, Nationalmuseum.

In der malerischen Breite der Falten steht der Statuette das milesische Bruchstück sehr nahe; es bezeugt die Geltung des Typus noch in gordianischer Zeit. Von beiden Repliken weicht der athenische Torso zwar nicht in der Anordnung des Gefältes, wohl aber in der Durchbildung im einzelnen ab. Arndt hat die Arbeit zutreffend als ängstlich bezeichnet. Scheint doch ihr Verfertiger durch eine klassische Tradition gehemmt, der kühnen Umbildung gerecht zu werden. Denn die schmalen und flachen Falten erinnern deutlich an den Torso vom Zappeion (Abb. 10), dem der Mittelteil unter dem linken Arme sogar auffällig ähnelt. Der Überschlag unter der rechten Brust, an der Statuette vermutlich falsch ergänzt, stellt dagegen in trockener Ausführung wiederum eine Steigerung des Motivs am Archetypus dar.

Die Entstehungszeit des lateranischen Asklepios läßt sich meines Erachtens bestimmen durch die mehrfachen hakenförmigen Endigungen harter Faltenrillen. Zwar finden sich diese, wesentlich zurückhaltender verwandt, schon an hellenistischen Skulpturen aus Pergamon[180]), genau wie am Asklepios indessen an dem traianischen Daker im Lateran, so daß man geradezu an eine Werkstattgewohnheit glauben möchte[181]). Denn den Heilgott etwas

[180]) Vgl. vom großen Altarfriese den Rücken Hekates, A. v. P. III, 2 Taf. 8, und die Brust sowie die Gewandpartie zwischen den Beinen Letos, ebenda Taf. 9; von Einzelskulpturen den Bausch im Schoß der sitzenden Frau A. v. P. VII Taf. 22, 62 und den Mantelüberschlag des Zeus Taf. 27, 112.

[181]) Helbig[3] II S. 47 Nr. 1222. Etwas spärlicher treten dieselben Hakenfalten auch an dem Daker im Pal. Pitti zu Florenz auf: Dütschke II S. 5 f. Nr. 7; Photo Alinari 3566.

später anzusetzen, kann gegen so starke Übereinstimmung die Vertiefung des rechten Augensternes nicht zwingen. Links nicht wiederholt, scheint sie nur der nachträgliche Verschönerungsversuch einer unbefugten Hand zu sein.

Abb. 15. Bruchstücke einer Asklepiosstatue. Milet.

Der Typus erweist sich, in einer traianischen und einer vielleicht antoninischen Verkleinerung sowie als gordianische Dekorationsfigur, in Italien, Griechenland und Kleinasien überliefert, als lange und weithin berühmt. Seine Zurückführung auf ein klassisches Meisterwerk liegt daher nahe.

Den Kopf, von dem Wiederholungen bisher nicht bekannt geworden sind, verglich Arndt mit einem Poseidonhaupte zu Syrakus [182]). Doch teilt jener mit diesem nur allgemein die in die Stirn fallenden Locken und die Zweiteilung des Bartes. Im übrigen unterscheidet er sich durch milde Würde von der wilden antoninischen Übertreibung eines einst durch Skopas begründeten Pathos. Näher steht er in der Bildung des Haupthaares dem bereits genannten, malerisch weichen Berliner Zeusköpfchen aus Melos [183]), das nur wenig jünger sein dürfte, als der Zeus von Mylasa in Boston [184])

[182]) Overbeck, Kunstmythologie II S. 263 Nr. 5 Atlas Taf. 11, 14; Photo Brogi 12 027; Photo Alinari 19 786; Arndt a. Anm. 178 a. O.

[183]) Oben Anm. 85.

[184]) Br. Br. 572–573 mit Text von Furtwängler; Schober, Jahreshefte XIX–XX 1919 S. 185 Anm. 1.

oder der bronzene Poseidon aus Dodona[185]). Vergleichbar scheint auch ein nicht sicher gedeuteter, sanfter Götterkopf des Museo Chiaramonti, wohl die Kopie einer Schöpfung des vierten Jahrhunderts[186]).

Sicherer als der Kopf weist der dicke Mantelstoff mit den unruhigen Falten in einen stilistischen Zusammenhang. Denn die wuchtigen Faltenzüge, die um den Unterschenkel des Standbeins herumführen, erinnern ja an das freilich noch gewaltigere Barock des Maussollos[187]). Der mit diesem treffend verglichene Statuenunterteil im Belvedere des Vatikans steht in der etwas weniger plastischen Bildung derselben Falten dem Asklepios noch näher[188]). Einzelne Motive vor dem rechten Oberschenkel des Heilgottes kehren überraschend ähnlich an gleicher Stelle der „Artemisia" wieder[189]). Von unveröffentlichten Funden der Nordseite des Maussolleions aber schließt sich jenem der Torso eines Mannes an, dessen ungegürteter Priesterchiton in dünnerem Gewandstoffe die etwas vorn überhängenden, breiten Falten und ihren Wechsel mit schärferen Graten wiederholt[190]).

Danach in der lateranischen Statuette ein Werk des Bryaxis wiederzuerkennen, stützt allerdings das durchaus abweichende Münzbild des Asklepios in Megara, der von jenem Künstler geschaffen war, nicht[191]). Ob mit dem von Plinius N. H. XXXIV, 73 erwähnten ehernen Heilgotte dieses Bildhauers eine andere Statue gemeint ist, bleibt fraglich. Eine äußere Bestätigung erfährt die Zuschreibung unseres Typus an Bryaxis daher nicht.

Die bedeutende Schöpfung verkündet durch die freie Anlehnung an ein älteres Werk noch eindringlicher dessen Ruhm, als seine Umbildungen in der Kaiserzeit. So darf die Frage nach dem Verhältnis der betrachteten Statuen zueinander in der nach dem Standort des allen gemeinsamen Vorbildes ausklingen.

---

[185]) Kekule v. Stradonitz u. Winnefeld, Bronzen aus Dodona S. 25 zu Taf. 4; Sieveking, Bronzen der Samml. Loeb S. 41 ff.

[186]) Overbeck, a. a. O. S. 270 Nr. 12, Atlas Taf. 11, 13; Amelung, Vatikankatalog I S. 598 Nr. 440A Taf. 62.

[187]) Winter, K. i. B.^{2} 302, 2; Amelung, Ausonia III 1908 S. 123.

[188]) Amelung, Vatikankatalog II S. 21 f. Nr. 4 Taf. 4; Helbig^3 I S. 79 zu Nr. 126.

[189]) Winter, K. i. B.^{2} 303, 2.

[190]) A. H. Smith, Cat. of sculpt. II S. 125 Nr. 1050, wo m. E. irrtümlich von Manteltracht gesprochen wird. Ich verdanke P. Stern eine auf gemeinsamer Reise 1913 in London aufgenommene Photographie.

[191]) Imhoof-Blumer u. Gardner, Num. comm. on Paus. S. 5 Taf. A, VI zu Paus. I, 40, 6 in Gruppierung mit der überlieferten Hygieia und daher wohl zuverlässiger als das ungefähre Spiegelbild Taf. A, VII.

6. Die Kultstatue des Asklepieions zu Athen.

Das Ergebnis der bisherigen Untersuchung läßt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Ein um die Mitte des fünften Jahrhunderts von einem attischen Künstler geschaffener Asklepiostypus, bezeugt nur durch die Statue Giustini, hat in einer Weiterbildung die größte Wirksamkeit ausgeübt, die drei athenische Fundstücke, ein dekorativ verwandter antoninischer Torso und zwei Reliefs des Asklepieions, kennen lehren. In Kleinigkeiten weichen diese Denkmäler voneinander ab. Ihre Verschiedenartigkeit, sowie der Abstand ihrer Entstehungszeiten voneinander legt es andererseits nahe, die übereinstimmenden Züge nicht etwa mit einer gemeinsamen Kopistenüberlieferung zu erklären, sondern auf das Original selber zurückzuführen. Dies zugestanden, darf die vorzüglich gearbeitete Kopie derselben Weiterbildung in Florenz nicht als durchaus treue Wiederholung gelten. Denn sie weicht nicht nur durch größere Entblößung der linken Schulter von den athenischen Denkmälern ab, sondern auch in dem zu schmalen Mantelzipfel unter dem linken Arme. Zeigt die Kopie des Urbildes den Mittelteil dieses Zipfels beiderseits durch eine vorspringende Falte umrahmt, so drängt die in Athen bezeugte Weiterbildung, neben die sich noch die interpolierten Wiederholungen zu Syrakus und Deepdene stellen, nur die äußere Rahmenfalte zurück, der Florentiner Asklepios aber auch die innere, er geht also selbständig auf demselben Wege einen Schritt weiter, als sein Vorbild. Die Anordnung und Auflockerung des Haupthaares dagegen scheint an ihm sorgfältiger nachgebildet als an mehreren Kopfrepliken. Sie ruft einen zwiespältigen Eindruck hervor, dieser erklärt sich aber durch Mischung der älteren Züge des Urbildes mit jüngeren, doch wohl solchen aus der Entstehungszeit des abgeleiteten Typus. Nur die Wulstbinde, die im Haar der Florentiner Statue wie zweier Kopfwiederholungen liegt, dürfte wesentlich spätere Zutat sein, denn sie kommt bisher an vorrömischen Originalen nicht vor und fehlt auch auf dem Götterkopfe eines der athenischen Reliefs, gerade desjenigen, das die statuarische Schöpfung sehr genau wiederzugeben scheint. Für deren Entstehungszeit gibt die untere Grenze vielleicht schon eine Statue im Louvre, deren Original ein wohl Timotheos nahestehender Künstler geschaffen hat, sicher aber der Typus der lateranischen Statuette, denn er kopiert ein berühmtes Meisterwerk aus dem Kreise des Bryaxis, das sich frei an das ältere Schema anlehnt. Den Ruhm jener Fassung bis in die Spätzeit hinein künden ferner verschiedene Umbildungen römischer Kompilatoren, wie die Statuen im Braccio Nuovo,

in Neapel und in Berlin; in der letztgenannten zeigen sich auf etwas kraftlose Art ähnliche Ziele verfolgt, wie in der weit selbständigeren Schöpfung vom Anfange des Hellenismus.

Bei dem Mangel an Ursprünglichkeit der Erfindung kann diese Berühmheit nur durch einen bedeutsamen Aufstellungsort verständlich werden. Auf ihn weisen nun doch wohl die beiden Reliefs hin: der Typus gibt die älteste Kultstatue des athenischen Asklepieions wieder, wie bereits Reisch ausgesprochen hat[192]). Die von ihm versuchte Stütze dieser Vermutung durch Münzbilder hält allerdings nicht stand. Denn die Tetradrachmen des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zeigen in der kleinen Beifigur des Heilgottes deutlich den eingestemmten linken Arm vom Mantel unbedeckt, noch mehr als der Dresdener Zeus, von dem die Münzbilder durch drei vom rechten Bein zum linken schräg herabführende Falten abweichen, wie sie noch am ähnlichsten die lateranische Statuette aufweist[193]). Eine statuarische Wiederholung dieses Typus fehlt; angesichts der Fülle vorhandener Asklepiosdarstellungen aber macht dies die Voraussetzung, jener gebe in den beschriebenen Zügen die Kultstatue des Heiligtumes wieder, sehr unwahrscheinlich.

Dagegen müssen meines Erachtens kaiserzeitliche Kupfermünzen Athens Berücksichtigung finden. Der Asklepios auf ihnen unterscheidet sich indessen von unserem vor allem durch die von der linken Hüfte in großem Zuge zum rechten Unterschenkel durchgezogenen Falten und den Verzicht auf die Anordnung der dritten Gruppe[194]). So aber ist der Heilgott bereits in dem aus dem Asklepieion stammenden Weihrelief des Antidotos dargestellt, das trotz der fehlenden Antenumrahmung der schlanke Körperbau des Gottes in das vierte Jahrhundert verweist[195]). Die Wiederverwendung und Weiterführung desselben Typus auf Münzen von Argos, Las, Boiai, Apollonia in Pisidien, Prusa am Olympos, Pergamon und Rom[196]), sowie in zahl-

[192]) Eranos Vindobonensis S. 22; Jahreshefte I 1898 S. 88; Festschr. f. Benndorf S. 139 f. Wo die erste Kultstatue aufgestellt war, läßt sich bisher nicht sagen. Den kleinen Westtempel spricht Versakis der ältesten Zeit ab, Ἀρχ. ἐφημ. 1913 S. 72.

[193]) Cat. of coins Brit. Mus. Attica S. 63 Taf. 11, 6; Imhoof-Blumer u. Gardner, a. a. O. S. 150 Taf. EE, II; Svoronos, Ath. Nat. Mus. I S. 266 Abb. 146, 1.

[194]) Imhoof-Blumer u. Gardner Taf. EE, III u. IV; Svoronos, a. a. O. Abb. 146, 3—5.

[195]) Svoronos S. 265 f. Nr. 1347 Taf. 34, 5.

[196]) Die ersten fünf bei Kjellberg, Asklepios II S. 38, Münzen 13, 9, 10, 4, 3. Die verschieden starke Entblößung der Brust spricht nicht gegen Zusammenhang des Typus, denn sie begegnet sogar an Münzbildern des pergamenischen Asklepios: v. Fritze, Nomisma II 1908 Taf. III, 4—5, wozu die von Amelung, Röm. Mitt. XVIII 1903 S. 2 ff. genannten statuarischen Wiederholungen zu vergleichen sind; zu ihnen kommt hinzu die verschollene Statue Reinach, Rép. d. l. stat. I, 289, 1, nicht in Depdeene nach Michaelis, Ancient marbles in Great Britain S. 284, doch wohl aber identisch mit der von Pierre Jacques gezeichneten Statue, S. Reinach,

reichen Statuen und Statuetten weit auseinanderliegender Fundorte[197]), bezeugt die starke Wirksamkeit des Ausgangspunktes. Hat Svoronos diesen mit Recht in Athen gesucht[198]), so darf vielleicht in dem Typus die Kultstatue des Tempels des vierten Jahrhunderts vermutet werden[199]). Empfängt doch in einem Weihrelief des Asklepieions ein übereinstimmender Heilgott, der in besonderem Naiskos mit Hygieia zur Gruppe vereinigt ist, Opfer und Gebet; sollte gar die einzigartige tektonische Gestalt dieses Anathems Baulichkeiten der Wirklichkeit, wenn auch fehlerhaft, andeuten?[200]) Eine so enge Abhängigkeit des jüngeren Kultbildes von der älteren Schöpfung würde in noch höherem Maße die überragende Gültigkeit einer bestimmten Asklepiosdarstellung in diesem Heiligtume während der ersten Jahrzehnte seines Bestehens bekräftigen, als sie schon aus den Abwandlungen in Weihreliefs erschlossen worden ist[201]).

Unbekannt blieben Reisch die attischen Bleitesserae. Auf ihnen erscheint

Album Taf. 12 S. 116, einst in Rom. Röm. Münzen: Grueber u. Stuart Poole, Roman Medallions in the Brit. Mus. S. 5, 15 Taf. 6; Gnecchi, I medaglioni Romani II S. 7 Taf. 40, 6 u. 41, 2 (Hadrian): Gnecchi S. 10 Taf. 43, 8 u. 44, 1 (Antoninus Pius).

[197]) Einige Wiederholungen schon Kjellberg, a. a. O. S. 37. Ich beschränke mich auf die nötigsten Nachweise. — Statuen: 1. Torso aus Athen, ebenda, Nat. Mus. 703. Reinach, Rép. d. l. stat. II, 612, 2; Kjellberg Nr. 3. — 2. Torso aus Epidauros, London, Brit. Mus. Nr. 551. Reinach I, 290, 2; II, 38, 4; Kjellberg Nr. 5. — 3. Torso in Epidauros, Mus. Von mir photographiert. Der Querbausch des Mantels liegt in Mitte des linken Oberarms auf, noch höher als an den Statuetten unten Nr. 19, 21—23. — 4. Zweidrittellebensgroßer Torso aus Tegea, Piali, Mus. — 5. Etwas unterlebensgroße kopflose Statue in Vathy (Samos), Mus., aus einheimischem, blaugeädertem Marmor. — 6. Rom, Pal. Torlonia. Reinach II, 32, 2; Kjellberg Nr. 14. Robert, Ein röm. Skizzenbuch S. 16 Nr. 5. — 7. Verschollen. Reinach II, 38, 6. — 8. Früher Rom, Samml. Vescovali. Reinach I, 287, 1; Kjellberg Nr. 17. — 9. Rom, Pal. Mattei. Reinach I, 291, 1; Kjellberg Nr. 19. — 10. Rom, Villa Borghese. Kjellberg Nr. 20; doch wohl die Statue an der Fontana d'Esculapio: Rusconi, La Villa, il Museo e la Galleria Borghese, Bergamo 1906. S. 92 Abb. 54. — 11. Rom, Pal. Sciarra. Kjellberg Nr. 21 (?). — 12. Rom, Pal. Lancelotti. Kjellberg Nr. 18 (?). — Statuetten: 13. u. 14. Zwei Torsi aus Athen, ebenda, Nat.-Mus. Photo Inst. Athen, Varia 163. — 15. Torso aus Athen. Gießen, Privatbesitz. — 16.—18. Drei Statuetten aus Epidauros, Athen, Nat. Mus. 296—298. Ἐφημ. ἀρχ. 1885 S. 51 Taf. II, 7—9. — 19. Torso aus Olympia. Reinach II, 38, 3. — 20. Delphi, Mus. Nr. 3991. — 21—23. Drei Bruchstücke in Pergamon, Marktmus. A. v. P. VII, 2 Nr. 189—191; an 189 tritt die linke Hand aus dem Mantel heraus. — 24. Aus Constantza, ebenda. Reinach III, 12, 9. — 25. Sofia, Mus. Reinach IV, 25, 6. Vgl. hierzu die Reliefs Reinach, Rép. d. rel. II, 152, 2; 153, 1. — 26., 27. Zwei Torsi aus Aquileja, ebenda, Mus. Saal I und Saal III Nr. 16, dieser von mir photographiert. — 28. London, Brit. Mus. Nr. 1695. Reinach III, 12, 1. Die rechte Hand hält einen kurzen, keulenartigen, auf der Erde stehenden Stock. — 29. Paris, Louvre. Reinach I, 149, 1. — 30. Toulouse. Reinach II, 34, 7. — 31—32. Zwei Statuetten in Kopenhagen, Thorvaldsenmus. Nr. 20 u. 21. Arndt, Einzelaufn. 1479. Dazu der Anm. 196 genannte Typus des Nikephorion zu Pergamon.

[198]) Svoronos a. Anm. 195 a. O.

[199]) Versakis, Ἀρχ. ἐφημ. 1913 S. 65 ff.

[200]) Svoronos a. a. O. S. 294 ff. Nr. 1377 Taf. 48 mit älterer Literatur, von der Urlichs, Bonner Jahrbücher LXXXVII 1889 S. 1 ff. Taf. 1 am wichtigsten; Stais, Marbres et bronzes S. 230 f.; Photo Alinari 24317.

[201]) Svoronos, a. a. O. Schrader, Jahreshefte XIV 1911 S. 86, ohne genaue Scheidung der Typen.

Asklepios mit verschiedener Kopfhaltung[202]). Zwei der von Svoronos veröffentlichten Stücke des Athener Münzmuseums erinnern nun an das vermutliche erste Kultbild, das eine durch die Steilfalte vom rechten Knie herab, das andere durch den ähnlich wie am Asklepios Farnese verkümmerten Faltenwinkel vor linkem Unterschenkel. Indessen vermehren sie hierdurch höchstens die Zahl der Wiedergaben des Typus in Athen, besitzen aber nicht den Wert authentischer Zeugnisse über eine Tempelstatue.

Urkundliche Hinweise auf deren Aussehen fehlen daher. Wie aber erklärt sich, bei Annahme von Reischs Vermutung, das Verhältnis der Statue zum Asklepios Giustini?

Es liegt nahe, die erste Darstellung des Heilgottes in Athen von einem Vorbilde zu Epidauros, woher der Gott kam, abhängig zu denken[203]). A. Körte hat geradezu vermutet, in der Inschrift aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert, die davon handelt, neben anderen Baulichkeiten ἔτι καὶ τὸν ναὸν τοῦ ἀρχαίου ἀφιδρύματος τοῦ τε Ἀσκληπιοῦ καὶ τῆς Ὑγιείας auszubessern[204]), sei eine von Epidauros mitgebrachte Kultstatue gemeint[205]). Dagegen spricht aber die gemeinsame Abhängigkeit beider, durch die Partikeln eng miteinander verbundener Götternamen von einer Bezeichnung im Singular. Wohl wird ἀφίδρυμα von Diodor und Dionys von Halikarnass für einzelne Kunstwerke gebraucht[206]), von Strabo aber unzweideutig für ganze Heiligtümer[207]). Danach scheint Girard mit Recht in dem fraglichen Wort eine dem ναός übergeordnete, allgemeinere Ortsbezeichnung erkannt zu haben[208]). Die Nennung der Gesundheitsgöttin findet dann ihr Gegenstück in der Formel ἱερεὺς Ἀσκληπιοῦ καὶ Ὑγιείας auf einer Inschrift gleichfalls des ersten Jahrhunderts[209]).

Die Zurückführung des Asklepios Giustini auf ein Kultbild des epidaurischen Mutterheiligtums bleibt also ohne Stütze. Ihr wäre der Boden entzogen, falls die Goldelfenbeinstatue des Trasymedes (Paus. II, 27, 2) in dem Tempelneubau des vierten

[202]) Svoronos, a. a. O. Abb. 146, 6—8; wichtig sind besonders die beiden ersten. Mylonas, Ἐφημ. ἀρχ. 1901 S. 120 Taf. 7, 3. Im Münzkabinett zu Berlin sind vier mäßig erhaltene Exemplare. An drei ist die Kopfwendung nach links sicher; an zwei gehen die Falten von der linken Hüfte schräg herab; der Querbausch unter der Brust ist nirgends deutlich.

[203]) Judeichs Bezeichnung des Asklepieions zu Munichia als Mutterheiligtum des athenischen, Topogr. von Athen S. 388 Anm. 16, auf grund von Ἐφημ. ἀρχ. 1901 S. 103 ff. geht m. E. zu weit. Wenn die Lesung Ζεύθεν stimmt, ergibt sie nur die Stelle, wo der Gott attischen Boden betreten hat.

[204]) C. I. A. II, 1 S. 420 Nr. 489 b; Köhler, Ath. Mitt. II 1877 S. 174.

[205]) Ath. Mitt. XXI 1896 S. 316; Usener, Götternamen S. 148 Anm. 3.

[206]) Diodor V, 55; Overbeck, Schriftquellen 44; Daremberg-Saglio, Dict. d. ant. 47. Fasc. S. 66 f. (Darier). — Diodor XX, 14; Benndorf, Jahreshefte V 1902 S. 177. — Dionys. Halicarn. II, 22; Stengel bei Pauly-Wissowa V, 2 Sp. 2767 ff.; Hogarth, Excav. at Ephesos S. 333.

[207]) Strabo V, 239 und VIII, 360; vgl. auch IX, 403.

[208]) Girard, L'Asclépieion d'Athènes S. 7 f. Anm. 1.

[209]) C. I. A. II, 1 S. 420 Nr. 489 b; vgl. A. Mommsen, Feste der Stadt Athen S. 245 mit Anm. 1.

Jahrhunderts ein zugrunde gegangenes älteres Bronzewerk ersetzt haben sollte. Als einziger Überrest aus dem fünften Jahrhundert steht im Museum des Hieron der von Kavvadias zusammengesetzte Rest eines Metopenaltares, dessen vollständigste Reliefplatte in ihrer Bedeutung oft verkannt worden ist[210]). Daß die Statuette Abb. 9 nichts für die These ausgibt, wurde bereits angedeutet.

Die Meister des Urbildes und des, wahrscheinlich für Athen, abgeleiteten Typus zu bestimmen, sehe ich vor der Hand keine Möglichkeit. Einzig die Verwandtschaft des Mantelteils auf der linken Schulter mit demselben der Anakreonstatue (S. 7) könnte einen Fingerzeig geben. Die Zuweisung des Anakreon an Pheidias aber schwebt völlig in der Luft[211]); noch weniger Übereinstimmungen bestehen zwischen dem Haupte des Florentiner Asklepios und dem Hermes Propylaios[212]) des Alkamenes, der als Schöpfer des jüngeren Typus mehrfach vermutet worden ist[213]). Nur in den durch diese Künstlernamen gegebenen zeitlichen Rahmen lassen sich beide attischen Werke ungezwungen einfügen.

[210]) Zuletzt von Klein, Jahreshefte XVIII 1915 S. 20 ff., wo der Einwand von Studniczka, Kalamis S. 97 Anm. 2 unberücksichtigt geblieben ist. Svoronos, Ath. Nat. Mus. S. 369 ff., datiert das Relief viel zu spät.

[211]) Vertreten wird sie von Amelung, Jahreshefte XI 1908 S. 198, und von Lippold, Griech. Porträtstatuen S. 35.

[212]) Winter, K. i. B.² 282, 3 u. 4.

[213]) Reisch a. Anm. 192 a. O.; Kjellberg, Asklepios II S. 105; vgl. auch Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik⁴ I S. 379.

Inhalt.

Seite

1. Asklepios Giustini 3
2. Die Statue in den Uffizien und ihr Kopftypus 13
3. Ein Torso in Athen und nächstverwandte Denkmäler 31
4. Der unbärtige Asklepios im Braccio Nuovo 38
5. Weitere Umbildungen 42
6. Die Kultstatue des Asklepieions zu Athen 49

Verzeichnis der Tafeln.

Statuen des Asklepios.

Taf. I. Rom, Antiquarium Comunale.
Taf. II, 1. Syrakus, Museo Archeologico.
Taf. II, 2. Florenz, Uffizien.
Taf. II, 3. Rom, Vatikanisches Museum.
Taf. III, 1. Neapel, Nationalmuseum.
Taf. III, 2. Berlin, Altes Museum.
Taf. III, 3. Rom, Lateranisches Museum.

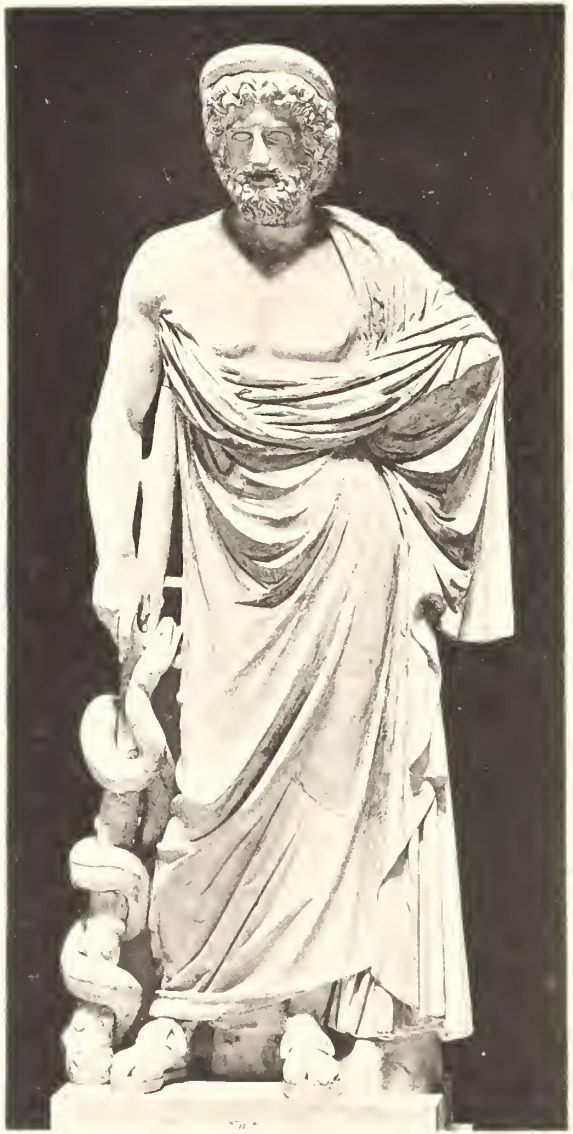
Rom, Antiquarium Comunale.

1. Syrakus, Museo Archeologico.

2. Florenz, Uffizien.

3. Rom, Vatikanisches Museum.

1. Neapel, Nationalmuseum.



2. Berlin, Altes Museum.

3. Rom, Lateranisches Museum.

ALKAMENES-STUDIEN

NEUNUNDSIEBZIGSTES

WINCKELMANNSPROGRAMM

DER ARCHAEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

BRUNO SCHRÖDER

MIT 3 TAFELN UND 9 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
1921.

Zum 9. Dezember 1921

Abb. 1.

Alkamenes, der Schüler des Phidias und, wie es scheint, sein Nachfolger in der offiziellen Bildnerei Athens zu der Zeit des peloponnesischen Krieges, ist uns durch kein urkundlich beglaubigtes Werk seiner eigenen Hände bekannt. Erst als in Pergamon die inschriftlich als das schöne Bildwerk des Alkamenes bezeichnete Herme des bärtigen Hermes gefunden und sogleich mit dem Hermes Propylaios vom Aufgang zur Akropolis gleichgesetzt wurde[1]), hatte man, wenn auch nur in einer Kopie, zum ersten Male die Kunst des Alkamenes in einem gesicherten Zeugnis vor Augen (Abb. 1). So erwünscht dieser Fund war, und so unzweifelhaft enge Beziehungen sich aus dem Stil von Bart und Antlitz zu der „phidiasischen" Kunst ergaben, so ließen sich doch nur wenige Bildwerke mit der tektonisch gebundenen Herme vergleichen[2]). Es war wohl auch gewagt, die Pergamener Herme nun zur alleinigen Grundlage der Alkamenes-Forschung zu machen und die früher geleistete Arbeit beiseite zu schieben. Diese behält ihren Wert[3]), wenn sie auch der Nachprüfung bedarf.

Die Wissenschaft hat das Alkamenes-Problem auf verschiedene Weise angepackt. Man entwarf das Lebensbild des Künstlers auf Grund der literarischen Zeugnisse[4]), wies ihm Denkmäler zu, die er wohl gemacht haben könnte[5]), oder man verband erhaltene Denkmäler mit der Überlieferung, teils willkürlich[6]), teils auf Grund bestimmter Kennzeichen an den Kunstwerken, die mit der Überlieferung übereinstimmen[7]). Ein solches Kennzeichen ist die Dreigestaltigkeit, die nach Pausanias II 30, 2 zuerst von Alkamenes der Hekate gegeben sein soll. Diese Hekate des Meisters, die nach ihrem Standort den Namen Epipyrgidia führte, ist von neueren Forschern mit verschiedenen Typen in Verbindung gebracht worden. A. Trendelenburg (Arch. Anz. 1908, 519) vermutete die Hermenform auch für das Hekataion, wie für den Hermes Propylaios und die Aphrodite ἐν κήποις. Für den archaistischen Typus ist H. Bulle (Archaisierende griechische Plastik 6, 19, 35) eingetreten, während E. Petersen (Röm. Mitt. IV 1889, 73; vgl. Arch. Jahrb. XXIII 1908, 20ff.) und B. Sauer (Ztschr. f. b. K. XXVIII 1917, 221) sich für den nur einmal vertretenen Typus mit dem klassischen Peplos entschieden. Dies eine Denkmal, das kleine Spithöversche Hekataion des Berliner Museums (Inv. 1751), ist mit dem später hinzugefundenen Unterteil wieder verbunden worden (Arch. Anz, 1919, Sp. 93/4) und wird hier in diesem jetzigen Zustand zum

Abb. 2.

Abb. 3.

erstenmal abgebildet[8]) (Taf. 1). Der archaistische Typus hat die hohe Gürtung[9]) und ist daher in keinem seiner zahlreichen Vertreter mit archaistischen Schöpfungen des V. Jahrh. zu vergleichen. Dagegen hat das Spithöversche Hekataion die Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. und die Dreigestalt mit dem des Alkamenes gemein und darf daher wohl mit Wahrscheinlichkeit von ihm abgeleitet werden. Man erkennt die stattliche Anlage der drei Gestalten und die Fülle der Peplosfalten, die gleichwohl die vorragenden Teile des Körpers, Brust, Hüfte über dem Standbein und Knie des Spielbeins deutlich erkennen lassen. Der ungegürtete

Peplos ist in den Einzelheiten um weniges reicher gebildet als das Gewand der Frauenstatue aus Cherchel (Kekule von Stradonitz, Über Copien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias Taf. 1ff.), auch ist die Steilfalte, die bei jener noch vom Knie des Spielbeins zum Boden führt, an der Hekate überwunden. Wie der Künstler die Schwierigkeit der aneinander stoßenden Arme gelöst hat, ist aus den allein erhaltenen kurzen Armstümpfen nicht ersichtlich. Auch vom Stil des Originals gibt die kleine, flüchtige Arbeit leider keine genaue Vorstellung.

Doch fehlt es zum Glück nicht an wertvolleren Zeugnissen, die sich für die Kunst des Alkamenes in Anspruch nehmen lassen. A. Michaelis und F. Winter haben in einer Gruppe von der Akropolis[10]) nicht bloß die von Pausanias I 24,3 genannte Prokne mit ihrem Sohne Itys erkannt. (Michaelis, Ath. Mitt. I 1876, 304ff.) sondern auch in ihrem Stifter Alkamenes den Bildhauer dieses Namens vermutet, der dann das von ihm geweihte Werk auch geschaffen hätte (Winter, Arch. Anz. 1894, 43ff.; Ant. Denkm. II Taf. 22; Pergamon VII 1, Die Skulpturen, Text 30ff.). Zumal seitdem Kaludis ein Stück von dem Knabenkörper und Praschniker ein Stück vom Kopfe der Frau gefunden und angesetzt haben, und das Werk in besseres Licht gesetzt worden ist, das seine angeblichen Mängel verschwinden ließ, wird nur noch weise Vorsicht an der Bestimmung der Gruppe als Werk des Bildhauers Alkamenes zweifeln (Abb. 2. Praschniker, Öst. Jh. XVI 1913, 121ff. Taf. III; Sauer, Ztschr. f. b. K. XXVIII 1917. 221). Damit gewinnt auch Winters weitere Folgerung an Wahrscheinlichkeit, der die Pergamener Gewandstatue in Berlin mit der Prokne verglichen, die stilistische Übereinstimmung erwiesen und in der Pergamener Statue eine Kopie nach einem Werk des Alkamenes angenommen hat (zuletzt Pergamon VII 1, Die Skulpturen Taf. VI, VII, Text 25ff.). Winter wollte in der Gewandfigur lieber eine Aphrodite als eine andere Göttin sehen. Es wäre aber verständlich, wenn jemand vor ihr mit Reisch (Eranos Vindobonensis 18) die Frage nach der von Pausanias I 1,5 freilich sehr mangelhaft bezeugten Hera des Alkamenes aufwürfe (Abb. 3, vgl. Anm. 6). Da nun die Prokne und die pergamenische Frau auch mit dem Hekataion in derselben Art des Standes und der Faltenbehandlung unmittelbar zusammengehen, gewinnen wir dadurch eine Bestätigung für die oben vorgeschlagene Herleitung unseres Hekataions von dem bezeugten Werk des Alkamenes und in dem Hekataion eine Stütze für die Gleichsetzung des Stifters der Prokne mit dem Bildhauer[11]).

Der Kopf der Prokne (Abb. 4) weist, so gebrochen er ist, bestimmte Stilmerkmale auf, nämlich die Bildung der Augen mit den kräftigen Lidern, die schmale Stelle zwischen Oberlid und Brauenbogen, das rasche Abfallen dieses Bogens nach der Schläfe zu, die vollen Lippen des schmalen Mundes und die Art, wie die Haare gewellt, aber ohne starke Vertiefungen gebildet sind (Öst. Jh. XVI 1913, 121. 123). Genau dieselben Merkmale finden sich an einem jugendlich weiblichen Köpfchen aus weißem pentelischem Marmor wieder, das vor kurzem aus Privatbesitz für die Antiken-Sammlung der Staatlichen Museen erstanden worden ist (Inv. 1768) und hier auf Taf. II und in Abbildung 5 wiedergegeben wird. Es ist zwar nur der abgespaltene Vorderteil eines Kopfes, 9 cm hoch, leider auch der Nase beraubt, aber ein original-griechisches Werk bester Zeit. Nach mündlicher Angabe ist der Kopf im Schutt an der Akropolis gefunden.

Abb. 4.

Abb. 5.

Seine stilistischen Eigenschaften würden ihn auch ohne die Beziehung zu der Prokne des Alkamenes in die letzten Jahrzehnte des V. Jahrh. datieren, denn dorthin gehören die vollen Formen an Mund und Wangen, der ruhige Ausdruck, die Wellung des gescheitelten und mit einer Binde umwundenen Haares. Ob er zu einer Statuette oder Relieffigur gehört hat, muß fraglich bleiben. Auch über die zugehörige Gestalt läßt sich nichts aussagen; nur daß der Kopf etwas nach seiner linken Seite gewendet war, läßt sich vermuten, weil der Scheitel ein wenig nach dieser Seite gerückt ist. Wir haben nicht allzuoft das Glück, eine so vollkommene Übereinstimmung zweier Kunstwerke festzustellen. Ist die Prokne ein Werk von der Hand des Alkamenes, so trägt auch unser Köpfchen die Spuren seines Meißels. Es ist zu bewundern, wie auch dieses, trotz dem kleinen Maßstab, den Charakter der monumentalen Kunst zeigt und wie frisch und sicher die Formen gestaltet sind. Dabei sind die Züge voller Anmut und Leben, die Locken des Haars leicht bewegt, das Ganze eines Meisters würdig.

Die Vermutung, das Köpfchen möchte vom Friese des Erechtheions stammen, ist von dem früheren Besitzer ohne nähere Begründung geäußert worden. Zwar das Material entspricht dem pentelischen Marmor der übrigen Reste[12]), von denen die Bruchstücke in Berlin, Beschr. d. ant. Skulpturen 884, verglichen werden konnten, und die Masse (Kinn bis Haaransatz 0.065 m) passen zu den Frauenfiguren der größeren Friese von der Nordhalle. Doch wird damit nichts bewiesen. Immerhin entbehrt die Vermutung nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit. Zwar der einzig

erhaltene Kopf vom Erechtheionfries (Am. J. A. XVI 1912, 175) läßt sich wegen starker Zerstörung nicht vergleichen. Aber der Gewandstil der ruhig stehenden Frauen vom Erechtheionfries (Ant. Denkmäler II Taf. 31—34) führt in den Kreis der oben behandelten Denkmäler, der Hekate, Prokne und der Pergamener Gewandfigur. Hier wie dort sehen wir dieselbe Bildung der Steilfalten und der Teile über dem Gürtel, sowie dieselbe etwas akademische Haltung, die sich von den lebhaft bewegten Gestalten des Frieses mit ihren schwungvollen Gewändern deutlich unterscheidet und diese als die künstlerisch wertvolleren Leistungen erkennen läßt.

Abb. 6.

Auch bei den Koren des Erechtheions ist die Beziehung zu Alkamenes, wenngleich nicht so auffällig, zu bemerken (Winter, Pergamon VII 1, 27). Am nächsten steht ihnen das Hekataion mit seinen straff aufgerichteten Gestalten: dieselben Steilfalten, dasselbe Anschmiegen des Gewandes an die Hüfte über dem Standbein, dieselben Falten auf der Brust und, wie es scheint, ebensolche Schulterlocken (Abb. 6). Bei dem Vergleich mit der Prokne und der Pergamener Statue muß man die Verschiedenheit der Aufgaben bedenken. Dort eine Einzelstatue und, in der Prokne mit dem Knaben Itys, eine dramatisch bewegte Gruppe als Einzelwerk und freie Schöpfung kühn aus dem Stein gehauen, hier architektonisch gebundene Gestalten, untereinander im Stil nicht völlig gleich, sodaß auch hier die Hände verschiedener Werkleute zu bemerken sind, aber bei allen die ganze Arbeit präziser und handwerklicher[13]) und, gemäß der ganzen Stilentwickelung vom Ende des V. Jahrhunderts, mehr in Einzelheiten aufgelöst. Und doch bilden auch die Koren unter sich eine Gemeinschaft und mit den alkamenischen Peplosfiguren — Prokne, Frau aus Pergamon, Hekataion — eine engverwandte Gruppe[14]), deren einheitlicher Charakter hervortritt, wenn man andere, äußerlich ähnliche Gestalten daneben stellt, wie die Demeterstatuen aus Eleusis (Br.-Br. 536) und im Vatikan (Br.-Br. 172; Helbig, Führer[3] I, S. 192 Nr. 291), die beide auf Agorakritos zurückgeführt werden[15]), oder die kapitolinische Demeter (Br.-Br. 358[16]) mit der ihr im Kopfe verwandten Hera Boboli (Einzelaufnahmen 279) und deren Wiederholung, der Berliner Hera (Beschr. der ant. Skulpturen Nr. 178).

Ist die eleusinische Demeter wie überzogen mit einem Geriesel unruhiger Fältchen, die mit den geraden Falten um den Unterkörper einen Gegensatz bilden, zeigen die kapitolinische

Demeter und die Hera Boboli die Nachahmung von am Modell beobachteten Zufälligkeiten; ist die große Demeter im Vatikan von akademischer Starrheit, wenigstens in der uns vorliegenden Kopie, so verrät die Gruppe der alkamenischen Peplosfiguren die Hand eines nicht gerade selbständigen, aber geschmackvollen Bildners, der aus der Vorstellung heraus vom Kopf bis zum Fuß harmonische Gestalten schafft und dabei den Charakter der jeweiligen Aufgabe, ob Freifigur oder tektonische Stütze, beobachtet. Natürlich sind auch die Köpfe der geradeaus blickenden Koren nicht unmittelbar mit dem gesenkten Haupt der Prokne zu vergleichen. Doch stimmen auch hier die wesentlichsten Züge sowohl mit der Prokne wie mit unserem Köpfchen: die vollblütigen Wangen, die lebhaft gewellten Haare, besonders der südwestlichen Kore in der ersten Reihe (Taf. III[17]), sowie die Bildung der Augen mit den fleischigen Lidern und die Form des schmalen Mundes.

Ein Zusammenhang scheint also zu bestehen, und es darf wohl gefragt werden, ob all diese Schöpfungen von derselben Hand herrühren können.

Über die Erbauung des Erechtheions haben wir die bekannten Inschriften mit Namen der Werkleute; die Koren und Friesfiguren werden erwähnt, aber den Namen des leitenden Bildhauers, oder gar den des Alkamenes suchen wir vergebens (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum[3] 99 ff.; Washburn und Frickenhaus, Am. J. A. X 1906, 1 ff.; Kolbe, Ath. Mitt. XXVI 1901, 223 ff.). Doch ist ein übergeordneter Künstler als Erfinder des Ganzen natürlich anzunehmen. Über das Verhältnis dieses Meisters zu dem fertigen Werk hat sich R. Schöne bei der ersten Veröffentlichung der Erechtheionfragmente ausgesprochen (Griechische Reliefs 5). Er betont die „große Übereinstimmung der Stücke im Stil. Nur hier und da wird eine andere Hand fühlbar, sei es, daß der erfindende Künstler hier nachgeholfen oder daß der ausführende Bildhauer sich größere Selbständigkeit gegenüber den gelieferten Modellen erlaubt hat. Schwerlich hat man bei oder nach der Aufstellung der Figuren im Friese die ausgleichende Überarbeitung, vielleicht durch den Urheber der Modelle selbst, entbehren können . . . .".

Schon früher ist vor dem Erechtheion der Name des Alkamenes genannt worden, freilich mit der gebotenen Zurückhaltung (Reisch, Eranos Vindobonensis 10). Andere haben an Agorakritos gedacht (Sauer, Ztschr. f. b. K. XXVIII 1917, 223), oder doch die Rhamnusischen Basisfragmente mit denen des Erechtheions verglichen (Amelung, Thieme-Becker, Lexikon I, 125; Pallat, Arch. Jahrb. IX 1894, 19; A. von Salis, Arch. Jahrb. XXVIII 1913, 24, Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 226). Auch der Name Strongylion ist gefallen (Sauer a. a. O. 225/6). Ansprüche auf einen mit den Koren verwandten Musentypus (Einzelaufnahmen 9 vgl. Amelung, Arch. Anz. 1919, 52) billigte P. Arndt dem Kephisodot zu. Eine Entscheidung hierüber ist auf Grund unseres dürftigen Materials zurzeit nicht möglich[18]).

Für Alkamenes lassen sich jedoch auch die zeitlichen Verhältnisse anführen[19]). Die Hekate hat wohl einen terminus post quem in der Vollendung der Propyläen 433/2. Die datierbaren Werke gehören den Jahren um 420 an, und erst für 403 ist wieder ein Werk, das Relief für Thrasybulos, bezeugt (Reisch, Eranos Vindobonensis 13). In die Lücke würde gut die Arbeit

am Erechtheion passen, das vermutlich 421 begonnen, schon weit gediehen ist, — die Koren stehen schon, — als der Bau (413?) unterbrochen wird. Erst im Jahre 409/8 wird die Arbeit wieder aufgenommen und im Jahre 408/7 oder bald danach beendet. Zu dieser Zeitfolge würde auch die an den Koren bemerkbare stilistische Weiterbildung stimmen. Aber trotz allem kann kein Zweifel über den hypothetischen Charakter sein, der unseren Zusammenstellungen und den angenommenen Beziehungen zu Alkamenes anhaftet. Es wäre daher verfänglich, zu dem Berliner Köpfchen und den andern genannten Werken aus unserem Denkmälerbestande im Stil Verwandtes zusammenzutragen, um damit etwa das mutmaßliche Werk des Alkamenes zu belasten[20]).

Nur auf die nahe Verwandtschaft der Prokne und der Pergamener Gewandfigur mit der stehenden Peliade des Medeareliefs sei auch hier nach andern[21]) hingewiesen, zumal da ein Zug an dem Kopf dieser Figur, so wenig davon auf dem lateranischen Relief (Br.-Br. 341[b]) zu erkennen ist, mit dem Berliner Köpfchen zusammengeht, nämlich die Art, wie das Haar über dem linken Ohre angeordnet ist.

Es fragt sich, ob es je gelingen wird, ein geschlossenes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit des Alkamenes zu gewinnen[22]). Sollte man ihm das Erechtheion einmal mit Sicherheit zuerkennen, so werden die Koren im Verein mit der Pergamener Herme und dem Hekataion sein architektonisch dekoratives Talent erweisen. Auf der anderen Seite scheint in den dramatisch bewegten Szenen des Frieses wie in der tragischen Stimmung der Prokne-Gruppe sich die eigentliche Stärke seiner Begabung zu bekunden. Das Berliner Köpfchen aber wird immer ein kostbares Zeugnis seiner Fähigkeit zur Darstellung jugendlich-weiblicher Anmut sein. Für die großen statuarischen Werke trifft wohl auch jetzt noch Reichs Kennzeichnung zu, daß er kein großer Neuerer auf dem Gebiete der Typik, kein gewaltiger Erfinder in der Wiedergabe neuer Bewegungsmotive war, daß er vielmehr überkommene Kunstformen feinsinnig weitergeführt und klug und mit glücklichem Nachempfinden der gegebenen Aufgabe charakteristisch angepaßt hat (Öst. Jh. I 1898, 76). Indessen pflegen wir auch in diesem organischen Wachsen einen Vorzug und für die Nachwelt eine erzieherische Eigenschaft der griechischen Kunst zu erblicken. So haben wir dankbar anzuerkennen, daß Alkamenes an dem Größten und Besten seiner Zeit teilhat, und dies nicht ohne eine eigene Größe, die sich in Schönheit der Form und ihrer seelischen Belebung offenbart.

Abb. 7.

Abb. 8.

Anmerkungen.

[1]) Literatur bei Winter, Pergamon VII. 1 Text S. 48, zu Beiblatt 5, Taf. IX. Eine gute Wiederholung in Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 107. s. Abb. 7 u. 8. E. Schmidt. Archaistische Kunst. Abschnitt II d, Taf. XXI.

[2]) Amelung, Thieme-Becker, Allg. Künstler-Lexikon I 296. Recht fern steht die ganz frei, mit stark gelocktem Haar und Bart gebildete Hephaistosherme Chiaramonti (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 244; Amelung, Vatikan-Katalog I, 584 Nr. 420 Taf. 61), in der man eine Kopie nach dem ehernen Hephaistos des Alkamenes hat sehen wollen (zuletzt darüber Sauer, Zeitschr. f. b. Kunst N. F. XXVIII 1917, 219 f.); doch fragt es sich, ob mit der festlichen Manteltracht, die der Gott vermutlich in der Kultstatue angehabt hat, sich die Kappe verträgt, was Reisch, Öst. Jh. I 1898, 89 und Studniczka, N. Jahrbb. f. kl. Alt. III 1899, 607 bezweifeln. Ebenso fraglich ist es, ob auch der Oberteil einer Aresstatue im Palazzo Borghese (Brunn-Bruckmann Denkm. 335; Furtwängler, Meisterwerke 126, Abb. 24) zu vergleichen ist und als Abbild vom Ares des Alkamenes (Paus. I 8,4) gelten darf. Amelung zieht noch die Athena Farnese (Furtwängler, Meisterw. 104; Preyß, Arch. Jahrb. XXVII 1912, 88 ff.) und den Asklepiostypus heran, der in zahlreichen Kopien, u. a. in Neapel und Florenz vertreten ist (Neugebauer, Asklepios. 78. Berlin. Winckelm.-Progr.). Auch hier vermißt man entscheidende Übereinstimmungen.

[3]) Ebenso urteilt Praschniker, Österr. Jh. XVI 1913, 138. Es liegt nicht im Plane dieses Programms, zu allen auf Alkamenes bezüglichen Fragen und Vermutungen Stellung zu nehmen.

[4]) Brunn, Gesch. d. griech. Künstler (1853) I, 234 ff. Die Skulpturen von Olympia, Kl. Schriften II 231. Die Nachricht des Pausanias über Alkamenes als Urheber des Westgiebels in Olympia sollte endlich ganz beiseite bleiben.

[5]) Der in Anm. 2 erwähnte Asklepiostypus ist von dem Standbild abgeleitet worden, das der Gott bei seiner Einführung in Athen 420 erhalten habe, und seine Herstellung dem Alkamenes zugewiesen, ohne daß dessen Ur-

heberschaft bezeugt ist (Reisch, Öst. Jh. I 1898, 88; Amelung, Thieme-Becker Lexikon I 296; Sauer, Zeitschr. f. b. Kunst, N. F. XXVIII 1917, 220. Über seine Beziehung zum Hermes Propylaios ablehnend Neugebauer, Asklepios 53).

[6]) Klein schaffte sich den Wortlaut, indem er encrinomenos in ἐγχριόμενος änderte (Arch.-ep. Mitt. Österr. XIV 1891, 6ff.) und erklärte den Münchener Salber für das Werk des Alkamenes (Praxiteles 46ff.). Die Konjektur ist „beachtenswert" (Robert, Pauly-Wissowa R.-E. I 1508), aber nicht notwendig, denn das überlieferte encrinomenos kann aus der Sprache der Gymnasien stammen, wenn auch die Bedeutung in diesem Falle nicht klar ist. — Der betende Diskobol im Vatikan, den Kekulé einst auf Grund allgemeinster Schönheitsmerkmale für attisch und alkamenisch erklärt hat, ist durch den Fund der neuen Replik in Rom als jünger erwiesen und mit Wahrscheinlichkeit wieder dem Naukydes zuerteilt worden (Sieveking zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler 682—685). Mit dem Standmotiv dieser Statue fällt auch eine Stütze für die Vermutung weg, die in dem Ares Borghese den Ares des Alkamenes erkennen wollte (Furtwängler, Meisterwerke 121, Beschr. d. Glyptothek Nr. 212; vgl. Amelung, E. A. zu Nr. 1125). Die andern Stützen sind eine vage Verwandtschaft in Stil und zeitliche ungefähre Übereinstimmung. — Ebensowenig Grund besteht für die Gleichsetzung von des Alkamenes Aphrodite ἐν κήποις und der sog. Genetrix (Furtwängler, Roschers Lex. I, 412. Meisterw. 31 und 741; vgl. Klein, Praxiteles 53ff. s. unten Anm. 8) oder mit dem Typus der angelehnten Aphrodite (Reisch, Öst. Jh. I 1898, 78) oder mit deren Berliner Vertreterin (Milchhöfer, Arch. Jahrb. VII 1892, 208), und ebenso zweifelhaft ist das Gefolge, das aus Gründen gleicher Tracht oder ähnlichen Stils sich der Genetrix angeschlossen hatte (Amelung, Thieme-Becker, Lexikon I 295). Noch zweifelhafter wird die Urheberschaft des Alkamenes für die kapitolinische Demeter, die von Petersen neben die Genetrix gestellt worden ist (Antike Denkmäler I Taf. 55 und Text S. 45). Die beiden Statuen haben nicht das mindeste gemein, weder im Gewand noch im Antlitz (Klein, Praxiteles 63), auch ist die Überlieferung über die Hera des Alkamenes, die in einem Heiligtum am Wege nach dem Phaleron stand, sehr unsicher (καθὰ λέγουσιν Paus. I 1, 5. vgl. Förster, Rhein. Mus. N. F. XXXVIII 1883, 423). Zudem beruht die Beziehung der Römischen Demeter zu der Hera des A. auf Urkundenreliefs, von denen es gänzlich ungewiß ist, ob sie die Hera des A. zum Vorbild haben. — Von Arndt wurde der Herakopf in Florenz (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 547) auf die Hera des A. bezogen; aber der attische Charakter und die Seltenheit von Herakulten sind auch für diese Vermutung keine hinreichende Stütze. Ganz unbegründet bleibt endlich die Herleitung der Peplosfigur auf dem Relief Ludovisi (Robert, Antike Sarkophagreliefs II 17) „von der sogenannten Hera des Alkamenes" bei Wace, Br. School at Rome, Papers V, 189.

[7]) Kjellberg (Språkvetenskapliga Sällskapets förhandlinger 1894/7, Asklepios II 29) hat auf Grund einer Münze von Mantinea (J. H. St. VII 1886, 96, 4. Pl. LXVII S. XV) den Asklepios Polignac in Berlin (Beschr. Nr. 68) auf die für Mantinea bezeugte Asklepiosstatue des A. zurückgeführt; die Übereinstimmung zwischen Münze und Statue reicht jedoch nicht aus; auch sind die von Kjellberg zum stilistischen Vergleich herangezogenen Bildwerke in ihrer Beziehung zu A. verdächtig, und die Erfindung des Typus der Statue gehört wohl dem IV. Jahrh. an. — Auch die Münzen, die vermutlich den goldelfenbeinernen Dionysos des A. wiedergeben (Reisch, Eranos Vindobonensis 8; J. H. St. VIII 1887 Pl. LXXVI, CCI—IV; Sauer, Zeitschr. f. b. K. XXVIII 1917, 279) sind zu klein, um außer der Ähnlichkeit mit dem thronenden Zeus des Phidias stilistische Eigenschaften erkennen zu lassen.

Auf eine deutlich erkennbare Einzelheit stützt sich aber die Vermutung von Reisch und Sauer, die eine inschriftlich genannte Athena in einem einigemal vertretenen Athenatypus im ungegürteten Peplos erkannten (Öst. Jahresh. I 1898, 55ff. Sauer, Das sog. Theseion 239ff.). Das Anthemon unter dem Schilde vermittelt zwischen Inschrift und Statue. Die Kombination dieser Kopie mit dem Kultbild des Hephaisteions und dem sonst bezeugten Hephaistos des Alkamenes ist verführerisch. (Zu dem Kopf der Athena, der nur in jüngeren Umbildungen erhalten ist, vgl. M. Bieber, Die antiken Skulpturen und Bronzen des Museums in Kassel Nr. 13. Zu dem früher auf den Hephaistos gedeuteten Kasseler Torso einer Strategenstatue M. Bieber, ebenda Nr. 15. Zum Kopf des Hephaistos s. o. Anm. 1. Über das mutmaßliche Nachleben des Hephaistos des A. in dem vielkopierten Typus einer Kultstatue aus dem 5. Jh. M. Bieber ebenda Nr. 14 und ausführlicher Athen. Mitt. XXXVIII 1913, 265ff.) Der Nachweis darf nach Winter (Athen. Mitt. XXIX 1904, 208) „als so gut wie gesichert gelten"; nach Wolters (Springer-Michaelis, Kunstgeschichte I[11], 274) „unterliegen die bisherigen Versuche, Nachbildungen dieses Werkes nachzuweisen, schweren Bedenken". Wir haben, wie schon Winter a. a. O. hinzufügt „nur geringwertige, in verkleinertem Maßstabe ausgeführte und mangelhaft erhaltene Nachbildungen, die das Motiv der Statue überliefern, jedoch über die stilistische Behandlung der Formen nur ungenügende Aufklärung geben". Immerhin scheinen die Kopien getreu genug, um den noch recht strengen Stil des Gewandes und seine

enge Verwandtschaft mit dem der Parthenos erkennen zu lassen (Sauer, Das Theseion 244). Ohne die Inschriftlichen Zeugnisse, die das Anthemon erwähnen, würde die Athena von Cherchel schwerlich auf 421/20 und die folgenden Jahre datiert werden, d. h. in die Nachbarschaft der Koren vom Erechtheion, die in der Inschrift schon als fertig stehend verzeichnet werden. Die Formen des Anthemons mit den steil aufsteigenden und flach gebildeten Blättern scheinen älter als das Blattwerk an den Akroterien des Parthenon (Praschniker, Öst. Jh. XIII 1910, 5ff.). Doch ist nicht ausgemacht, ob hier der Kopist das Vorbild genau wiederholt hat. Es ist zudem nicht sicher, daß das Motiv des Anthemons, auf dem der Schild aufruht, erst von A. für die Athena Hephaistia erfunden worden ist. Er kann es einem älteren Werk, das vielleicht die Schildstütze der Parthenos ausbildete (Sauer, Theseion 245), entnommen und im Stil seiner Zeit gestaltet haben. So scheint es geraten, die Beziehung des Typus der Athena von Cherchel auf die Athena Hephaistia nicht unter die gesicherten Ergebnisse der Alkamenes-Forschung aufzunehmen und weiter nach Denkmälern zu suchen, die den Inschriften inhaltlich und im Stil gerecht werden.

[8]) Statuette aus weißem Marmor, h. 0,307, gefunden in Rom an der Via Sallustiana, der obere Teil von dem Buchhändler Spithöver an E. Petersen, von diesem dem Berliner Museum geschenkt; der untere Teil 1917 bei den Nachgrabungen für die Kopenhagener Iphigeniengruppe gefunden, von Herrn Geh. Rat Studniczka als Teil des Spithöverschen Hekataions erkannt und dem Museum überwiesen. Abgebrochen der obere Teil vom Halsansatz an, die Arme bis auf dürftige Stümpfe und beträchtliche Stücke um den Sockel herum. Ein schräger Bruch geht etwa von der Kniehöhe der einen Figur abwärts quer durch die Gruppe.

[9]) Vgl. Rodenwaldt, Röm. Mitt. XXXIV 1919, 65ff.

[10]) Stanley Casson u. Dorothy Brooke, Catalogue of the Akropolis-Museum II (1921), S. 257ff.

[11]) Die Körperhaltung der pergamenischen Statue kehrt bei der Genetrix wieder. Winter hat auf die Ähnlichkeit, aber zugleich auf die große Verschiedenheit beider Statuen hingewiesen. Die Stellung ist also keine Stütze für die oben (Anm. 6) erwähnte und nie bewiesene Furtwänglersche Hypothese, die die berühmte Aphrodite ἐν κήποις mit dem Vorbild der vielkopierten „Genetrix" gleichsetzt. Solche Motive sind nicht persönliches Eigentum und konnten selbständig erfunden wie leicht übernommen werden. Die Genetrix stimmt in der Haltung auch mit der Eirene überein (Loewy, Die griechische Skulptur Taf. 95)! Wenn die hier zusammengestellten Peplosgestalten wirklich dem Alkamenes gehören, so läßt sich die Urheberschaft desselben Künstlers für die „Genetrix" nur halten, wenn man einen vollkommenen Stilwandel annimmt. Das ist aber eine bedenkliche Zumutung und wäre nur zulässig, wenn eine Inschrift oder genaue Beschreibung vorläge, die die Identifikation erforderte. Die „Genetrix" gehört einer nicht attischen Schule an (Arch. Jahrb. XXIX 1914, 151. Watzinger, Österr. Jh. XVI 1913, 150ff.), und es ist schon in diesem Zusammenhang auf die Nachricht hingewiesen worden, die den Alkamenes zum Lemnier macht. So hätte also der Künstler die Aphrodite als Jugendwerk geschaffen und danach in der Schule des Phidias eine Umstellung in einen grundsätzlich andern Stil erfahren? Damit kämen wir wieder auf Brunns literarische Konstruktion (Kl. Schr. II, 231). Aber die Annahme sowohl der Herkunft des Künstlers Alkamenes von Lemnos — es ist bei Suidas nur von irgendeinem Alkamenes von Lemnos die Rede — wie die Nachrichten über seine Nebenbuhlerschaft mit Phidias sind längst mit Recht gestrichen worden (Förster, Rhein. Mus. N. F. XXXVIII 1883, 441ff.). Zwar hat Furtwänglers Einfall Billigung gefunden. Aber mit Sauer (Ztschr. f. b. K. XXVIII 1917, 222) die Einmütigkeit der modernen Forscher, selbst wenn sie vorhanden wäre, als Ersatz für den strengen Beweis hinzunehmen, dürfte sich nicht empfehlen. F. Studniczka hat sich noch Arch. Jahrb. XXXI 1916, 226 nachdrücklich für das Vorbild der „Genetrix" als Werk des Alkamenes eingesetzt, aber keine neue Bestätigung beigebracht.

[12]) Stanley Casson u. Dorothy Brooke, Catalogue of the Akropolis-Museum II (1921), S. 19 u. 174ff.

[13]) Vgl. Kekule von Stradonitz, Über Copien einer Frauenstatue 18.

[14]) Springer-Michaelis-Wolters, Kunstgeschichte I[11], 274 zur Prokne: „Der Stil entspricht zumeist dem der „Mädchen" vom Erechtheion". Anders urteilen Pallat, Arch. Jahrb. IX 1894, 21 und Furtwängler, Statuenkopien 16. Über den Zusammenhang mit älteren Peplosfiguren Winter, Pergamon VII 1, 27.

[15]) Zu dem Mantelmotiv der Statue ist eine Basisfigur von Rhamnus (Arch. Jahrb. IX 1894, 9, Nr. 4 von links) zu vergleichen, die vollständiger auf der Stockholmer Kopie der Basis (National-Museum, Brising, Katalog Nr. 150 pl. 32; Kjellberg, Nationalmusei årsbok 1920, 150) erhalten ist und die Zurückführung der eleusinischen Statue auf Agorakritos unterstützen kann, wenn wir Agorakritos als Meister der Nemesisstatue auch für die Basis verantwortlich machen dürfen. Das Motiv findet sich auch auf dem Ostfries des Niketempels an einer der stehenden Frauenfiguren, die sich nach Studniczka Arch. Jahrb. XXXI 1916, 226 unmittelbar neben die Figur aus Eleusis stellen. — Andrerseits soll die so ganz anders gebildete Demeter im Vatikan im Kopf mit dem Nemesisfragmente

(Roßbach, Ath. Mitt. XV 1890, 64) übereinstimmen. Als Kopie der Nemesis bezweifelt sie Pallat, Arch. Jahrb. IX 1894, 12 Anm. 23, wegen der Form des Apoptygma und der Art der Gewandbehandlung. Auch paßt auf die Statue nicht die Beschreibung bei Pausanias, wonach die Göttin Apfelzweig und Schale in den Händen hatte.

[16]) Zu ihrer angeblichen Beziehung zu Alkamenes s. Anm. 6. Mit der Prokne vergleicht sie Praschniker Öst. Jh. XVI 1913, 128, nicht überzeugend, wie mir scheint.

[17]) Taf. III nach Photographien des Athenischen Instituts Akropolis Nr. 579 und Nr. 585 (Rückenansicht).

[18]) M. Bieber, zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler 676/7 hat auf die engen Beziehungen zwischen dem Kasseler Apoll und den Koren hingewiesen und gemeint, der Künstler der Koren müsse den Apoll gut gekannt haben. Das ist glaublich und schließt die Urheberschaft des Alkamenes nicht aus. Der Kopf in Athen Einzelaufnahmen 650/1, in dem M. Bieber ebenfalls Einfluß des Kasseler Apolls vermutet, hat auch mit unserm Köpfchen vom Erechtheion manches gemein, zumal die Bildung von Stirn und Augen. Haar und Mund sind nicht so gut zu vergleichen, wenn auch ähnlich. Mit dem Kasseler Apoll hat Arndt den Kopf in Mantua Einzelaufnahmen 12/13 als nächstverwandt zusammengestellt, der dem Berliner Köpfchen wie eine Vergrößerung ähnelt und hier abgebildet würde, wenn eine bessere Aufnahme vorläge.

[19]) Über die Daten s. Reisch, Eranos Vindobonensis 1 ff.

[20]) An die Mädchen am Parthenonfries erinnern Kekule von Stradonitz (Über die Kopien einer Frauenstatue 18) und Praschniker (Öst. Jh. XVI 1913, 127), an die stehenden Frauen am Ostfries des Pyrgostempels, für mich nicht überzeugend, Furtwängler. Meisterwerke 221 und Studniczka. Arch. Jahrb. XXXI 1916. 226.

[21]) Kekule von Stradonitz, Über Copien einer Frauenstatue 19. Griechische Skulptur [2] 177, [3] 174. Praschniker, Öst. Jh. XVI 1913, 132. Die Berliner Wiederholung, Beschr. d. ant. Skulpturen Nr. 925, hierunter Abb. 9.

[22]) Ganz ohne Hilfe sind wir auf der Suche nach dem Dionysos, Pentathlos und dem Relief des Thrasybulos; die für diese Weihung herangezogenen Reliefs (Sauer, Ztschr. f. b. K. N. F. XXVIII 1917, 221) können nur eine unvollkommene Vorstellung vermitteln. Wertvoller ist das von Praschniker a. a. O. S. 138 herangezogene Relief aus Mantinea, das er vermutungsweise mit der Werkstatt des Alkamenes in Verbindung bringt.

Abb. 9.

Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln.

Abb. 1. Hermes aus Pergamon. Nach einer unveröffentlichten Aufnahme.
Abb. 2. Prokne und Itys. Gruppe im Akropolis-Museum.
Abb. 3. Gewandstatue aus Pergamon in Berlin.
Abb. 4. Kopf der Prokne.
Abb. 5. Jugendlicher weiblicher Kopf in Berlin, Skulpturen-Sammlung Inv.-Nr. 1768.
Abb. 6. Kore vom Erechtheion in London.
Abb. 7/8. Wiederholung des Hermes des Alkamenes in Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 107.
Abb. 9. Medea und die Peliaden, Relief in Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 925.

Taf. I. Das Spithöversche Hekataion. Berlin, Skulpturen-Sammlung Inv.-Nr. 1751.
Taf. II. Jugendlicher, weiblicher Kopf. Berlin, Skulpturen-Sammlung Inv.-Nr. 1768.
Taf. III. Kopf einer Kore am Erechtheion. Athen, Akropolis.

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00459 4954